ТАЛЛИНСКИЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ ИМ.
Э. ВИЛЬДЕ

УЧЕБНЫЙ МАТЕРИАЛ ПО ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЮ

РУССКИЙ СТИХ

ТАЛЛИН 1987

ТАЛЛИНСКИЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ ИМ. Э.ВИЛЬДЕ

УЧЕБНЫЙ МАТЕРИАЛ ПО ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЮ

РУССКИЙ СТИХ

СОСТАВЛЕНИЕ И ПРИМЕЧАНИЯ М.Л.ГАСПАРОВА

ТАЛЛИН 1987

Одобрено на собрании Совета филологического факультета
Таллинского педагогического института им. Э.Вильде
I2.I2.1986

Таллинский педагогический институт им. Э.Вильде
200102 Таллин, Нарвское шоссе 25

УЧЕБНЫЙ МАТЕРИАЛ ПО ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЮ
РУССКИЙ СТИХ
Сост. М. Л.Гаспарова
На русском языке

Отв. редактор А. Белоусов

Подписано к печати 26.02.87. Формат 60x84/I6.
Печ. л. I0,50. Уч.-изд. л. 8,66. Усл. печ. л. 9,77.
Тираж 500. Заказ № 45.
Таллинский педагогический институт им. Э.Вильде
Таллин, Нарвское шоссе 25.
Ротапринт ПТИ МБО ЭССР. Таллин, ул. Пикк 29.
Цена 45 коп.



От редактора

Знание основных особенностей стихосложения не только способствует правильному чтению стихов,но и помогает лучше понять их содержание, глубина и сложность которого обусловлены звуковым, ритмическим строем стихотворной речи.

Поэтому изучение стихосложения начинается уже на занятиях по пропедевтическому курсу русской литературы. В пропедевтическом курсе рассматриваются лишь самые распространенные явления стихотворной фоники, метрики и строфики. Русский стих должен быть усвоен прежде всего в своих обычных, общеупотребительных формах.

Более основательное знакомство с русским стихосложением происходит в курсе "Введение в литературоведение".Однако аудиторных занятий, предусмотренных для этого его программой,далеко не достаточно, чтобы разобраться в более редких и зачастую более сложных явлениях русского стиха, чем те, которые изучались в пропедевтическом курсе. Значительную часть учебного материала студентам приходится прорабатывать и усваивать самостоятельно.

Существенную помощь им могли бы оказать работы В.Е.Холшевникова: его книга "Основы стиховедения.Русское стихосложение" (Л., 1972) является лучшим учебным пособием по теории стиха; для самостоятельных же упражнений в стиховедческом анализе поэтических текстов отличный материал дает составленная В.Е. Холшевниковым антология - "Мысль, вооруженная рифмами" (Л., 1983). Между тем,использование этих пособий сопряжено с рядом трудностей методического характера. Предназначенные для курса "Теория литературы", они не соответствуют и той особой последовательности в овладении знаниями о русском стихосложении, которая отличает литературоведческую подготовку наших студентов.

Испытывая нужду в учебном пособии по русскому стиху, мы обратились за помощью к известному советскому филологу, одному из ведущих специалистов в области стиховедения Михаилу Леоновичу Гаспарову. М.Л.Гаспаров любезно откликнулся на наше предложение.

Составленный им "учебный материал" представляет собой хрестоматию, сборник стихотворений, подобранных таким образом, что получается последовательное обозрение русских стихотворных редкостей: от явлений словесного искусства, располагающихся на границе между стихом и прозой, до самых изощренных строфических форм стиха. Эти стихотворные раритеты интересны не только сами по себе; еще более они интересны тем, что оттеняют общепринятые нормы, которые являются их необходимым фоном. В русском стихе есть правило: последнее, "константное" ударение в строке никогда не пропускается. Составитель дает три примера стихов, в которых это правило нарушено, и они больше помогают почувствовать правило, чем тысячи примеров, где оно соблюдено (№ 42-44). Таким образом, изучение стихотворных редкостей одновременно становится изучением и самих основ русского стиха, которые выясняются по мере знакомства с материалами учебного пособия. Лаконичный, но чрезвычайно содержательный комментарий к каждому из видов стихотворных редкостей объясняет суть поэтического эксперимента в связи с различными особенностями русского стихосложения.

Знакомство с учебными материалами отнюдь не сводится к пассивному усвоению стиховедческих знаний. Читателю придется потрудиться и самому. Он должен будет поработать с текстами, чтобы на деле, опытным путем разобраться в некоторых явлениях русского стиха. Его ждет интересная работа: "учебный материал" М.Л.Гаспарова - образец "занимательного" стиховедения.

Следует, наконец, отметить и еще одну важную его особенность: экспериментаторские тенденции в русском стихе представлены здесь поэтическими текстами начала XX века. Обстоятельной характеристике стиха "времени Блока и Маяковского" посвящена пятая глава монографии М.Л.Гаспарова "Очерк истории русского стиха" (М., 1984), но и составленный им "учебный материал" дает вполне определенное представление о той "сосредоточенной разработке стиха", которая привела к "широчайшему обновлению и перестройке всей системы поэтических средств" в русской литературе XX века.

Поэтому "учебный материал" М.Л.Гаспарова будет полезным и даже необходимым пособием как для курса "Истории русской литературы XX века", так и для курса "Теории литературы".

Основные понятия

Стих есть речь, в которой, кроме обычного синтаксического членения, присутствует еще и членение на сравнительно короткие отрезки, сопоставимые и соизмеримые друг с другом.

Для отчетливости членения концы этих отрезков часто выделяются созвучием, называемым рифмой.

Соизмеримость отрезков (т.е. ощущение, какой длиннее и какой короче) может определяться числом слогов, числом ударных слогов или (что уже сложнее) числом однородных групп слогов, называемых стопами. В зависимости от этого, в русском стихе различаются три системы стихосложения: силлабическая, тоническая и силлабо-тоническая.

В силлабо-тоническом стихе упорядоченно чередуются сильные места (С) - слоги, на которые ударение падает чаще, и слабые (с) - на которые ударение падает реже и не во всяких словах. Это чередование сильных и слабых мест называется метром. Повторяющееся сочетание сильного и слабого места называется стопой.

В русской силлабо-тонике есть 5 метров: ямб (сС), хорей (Сс), дактиль (Ссс), амфибрахий (сСс) и анапест (ссС).

В зависимости от числа стоп в стихотворной строке каждый метр имеет несколько размеров. Эти стихотворные размеры с небольшой привычки различаются непосредственно на слух. Вот примеры (знаком ' отмечены сильные места, на которых стоит ударение, знаком ˙ - на которых оно промущено).

I) 2-ст.ямб: Играй, Адель,
Не знай печали ...

3-ст.ямб: Подруга думы праздной,
Чернильница моя ...

4-ст.ямб: Мой дядя самых честных правил,
Когда не в шутку занемог ...

5-ст.ямб: Еще одно, последнее сказанье,
И летопись окончена моя ...

6-ст.ямб: В одном из городов Италии счастливой
Когда-то властвовал предобрый старый Дук ...

2) 3-ст.хорей:	Горные вершины Спят во тьме ночной ...
4-ст.хорей:	Буря мглою небо кроет, Вихри снежные крутя ...
5-ст.хорей:	Нежно небывалая отрада Прикоснулась к моему плечу ...
6-ст.хорей: а)	Долго не сдавалась Любушка соседка, Наконец, шепнула: есть в саду беседка ...
б)	Темной ночью на распутьи трех дорог Я колдунью молодую подстерег ...
3) 2-ст.дактиль:	Кубок янтарный Полон давно ...
3-ст.дактиль:	Раз у отца в кабинете Саша портрет увидал ...
4-ст.дактиль:	Поздняя осень. Грачи улетели, Лес обнажился, поля опустели ...
4) 2-ст. амфибрахий:	Румяной зарею Покрылся восток ...
3-ст. амфибрахий:	Не ветер бушует над бором, Не с гор побежали ручьи ...
4-ст. амфибрахий:	Гляжу, как безумный, на черную шаль, И хладную душу терзает печаль ...
5) 2-ст.анапест:	В золотые закаты Убежала земля ...
3-ст.анапест:	О весна, без конца и без краю, Без конца и без краю мечта ...
4-ст.анапест:	Не гулял с кистенем я в дремучем лесу, Не лежал я во рву в непроглядную ночь ...

Главное ощущение при восприятии силлабо-тонического стиха - это ритмическое и рифмическое <u>ожидание</u>. Например, когда мы читаем текст, написанный 4-ст.ямбом с парной рифмовкой и останавливаемся посреди строки:

И всё сильне́й влекло́ меня́
На ро́дину ... -

то рифмическое ожидание подсказывает нам, что оборванная строчка должна кончиться на созвучный слог -ня (напр., "дня"), а ритмическое ожидание предсказывает слуху, привыкшему к русскому стиху, что следующий после обрыва слог, вероятнее всего, будет безударным ("... с того же дня"), менее вероятно - что это будет ударное I-сложное слово (" ... день ото дня"), и совсем невероятно, что это будет ударный слог многосложного слова ("... с этого дня"). От того, насколько подтверждаются или не подтверждаются эти ожидания, зависит художественный эффект стиха.

В дальнейшем в схемах различных метров и размеров слоги, обязательно несущие ударение, обозначаются ´ ; слоги, обычно не несущие ударения - ∪ ; слоги, которые могут и нести ударение, и пропускать его, - × .

I. СТИХ И ПРОЗА

Стихотворение в прозе

№ I. ПОЛМИРА В ВОЛОСАХ

Позволь мне долго, долго вдыхать запах твоих волос, погрузить в них все мое лицо, как погружает его жаждущий в воду источника, и колыхать их рукой, как надушенный платок, чтобы встряхнуть рой воспоминаний.

О, если бы ты могла знать все, что я вижу! все, что я чувствую! все, что я слышу в твоих волосах! Моя душа уносится вдаль в благоуханиях, как души других в звуках музыки.

В волосах твоих целая греза, полная мачт и парусов; в них огромные моря, по которым муссоны уносят меня к чарующим странам, где дали синее и глубже, где воздух напоен благоуханием плодов, листвы и человеческой кожи.

В океане твоих волос мне видится гавань, оглашаемая печальными напевами, кишащая разноплеменными людьми мощного сложения и кораблями всех видов, сложные и тонкие очертания которых вырисовываются на фоне необъятного неба, где тяжко царит вечный зной.

В ласке твоих волос я вновь переживаю истому долгих часов, проведенных мной на диване, в каюте прекрасного судна, под еле ощутимое колыханье мирной гавани, среди цветочных горшков и глиняных кувшинов с прохладной водой.

В жгучем очаге твоих волос я вдыхаю запах табака, смешанного с опиумом и сахаром; в ночи твоих волос мне сияет бесконечность тропической лазури, на пушистых берегах твоих волос я опьяняюсь смешанным запахом смолы, мускуса и кокосового масла.

Позволь мне долго кусать твои тяжелые черные косы. Когда я покусываю твои упругие и непокорные волосы, мне кажется, что я ем воспоминания.

Пер. из кн.: Ш.Бодлер. Стихотворения в прозе. Пер. Эллиса. М., 1910.

"Стихотворение в прозе" - термин, введенный впервые Бодлером и заимствованный у него Тургеневым и другими позднейшими писателями. Что в произведениях, обозначаемых этим парадоксальным термином, идет "от стиха" и что "от прозы"? "От стиха" здесь все признаки лирического жанра (который, как известно, гораздо чаще разрабатывается в стихах, чем в прозе): общая установка на выражение субъективного впечатления или переживания; круг образов, мотивов, идей, характерных для поэзии данного времени (здесь - французского позднего романтизма); обычно бессюжетная композиция, повышенная эмоциональность стиля, небольшой объем, членение на малые абзацы, подобные строфам. Все эти признаки лиризма традиционны в поэзии, но не традиционны в прозе и поэтому в ней особенно ощутимы и действенны. Нет здесь лишь тех признаков стиха, которые собственно и делают стих стихом: членения на соизмеримые отрезки; подчеркивающей это членение рифмы; облегчающих это соизмерение метра и ритма. Именно поэтому форма таких произведений остается прозаической: "от стиха" в них смысловое содержание и словесный стиль, "от прозы" - звуковая форма. Иногда кажется, что в ней больше ритмичности или благозвучия, чем в обычной прозе, но обычно это - иллюзия. С точки зрения стиховедческой "стихотворения в прозе" - это проза и только проза.

Свободный стих

№ 2. ПРАЗДНИК
(отрывок)

... Сегодня день моего рождения;
Мои родители, люди самые обыкновенные,
Держали меня в комнатах до девятилетнего возраста,
Заботились обо мне по-своему,
Не пускали меня на улицу,
Приучили не играть с дворовыми мальчиками,
А с моими сестрами сидеть скромно у парадной лестницы
На холщевых складных табуретках.
Отец мой садился рядом со мною,
Рассказывал неинтересное

О каких-то своих турецких походах.
Вечерами я садился на подоконник,
Смотрел на улицу, на фонари керосиновые,
А отец мыл чайные чашки и стаканы,
И не потому, что у нас прислуги не было,
А потому, что ему нечего было делать,
Как всякому отставному воину;
При свете утра и стеариновой свечки,
Когда в комнатах тени желтоголубые,
Я сам научился читать азбуку;
Мне также хотелось учиться музыке,
Но на нашем рояле не действовали клавиши;
Я тихо плакал, когда пели в русском соборе,
И в особенности, когда в костеле орган играл;
У меня не было ни богатой библиотеки,
Ни бонн, ни гувернанток, ни хороших учительниц;
Была картавая белобрысая барышня,
Немка Люция Эдуардовна Виссор;
К гимназическому экзамену
Меня приготовлял бритый восьмиклассник.
Как его фамилия? - кажется, Швейдель ... /.../

С.Нельдихен, 1920.

Этот текст по содержанию гораздо более "прозаичный", чем предыдущий; если бы напечатать его сплошными строчками, никто не подумал бы, что это могут быть стихи. (Недаром С.Нельдихен дал своему юношескому "Празднику" подзаголовок "Поэмороман".) И все-таки предыдущий текст был прозой, а этот текст - стихи: именно потому, что он напечатан раздельными строчками. В нем нет рифмы, в нем нет метра и ритма, но в нем есть заданное расположением строк членение на сопоставимые и соизмеримые отрезки. Прозаический текст поступает в сознание читателя сплошным потоком; стихотворный текст - небольшими дискретными порциями, как бы квантами. Это позволяет лучше следить за объемом поступающей информации ("на такое-то сообщение потрачено вдвое больше стихов, чем на предыдущее...") и за ее ценностью ("в предыдущем стихе было десять слов, а в этом - два; видимо,

эти два слова так важны, как предыдущие десять вместе взятые"). При чтении прозы каждая воспринимаемая группа слов отчетливо соотносится только с ближайшей предшествующей и ближайшей последующей, остальные присутствуют в сознании лишь расплывчато ("горизонтальная организация текста"). При чтении стихов вдобавок к этому каждое начало стиха соотносится со всеми предыдущими началами, каждый конец - со всеми предыдущими концами ("вертикальная организация текста"): перед нами как будто не непрерывная линия, а ряд параллельных отрезков. Это отражено даже в терминологии: слово "проза" по-латыни означает "прямая /речь/", слово "стих" - по-гречески "ряд", а по-латыни (versus) "поворот".

Разумеется, такое стиховое членение нимало не отменяет языкового, синтаксического, а лишь накладывается на него и осложняет его. По большей части стиховое членение стремится совпадать с синтаксическим, концы предложений и синтагм совпадают с концами стихов; но они могут и не совпадать - такие "переносы" (франц. enjambements, "анжамбманы") фраз из строки в строку придают стиху специфическую интонационную напряженность. Попробуем разбить этот же текст на строки иначе: "... Мои родители, люди самые / обыкновенные, держали меня в комнатах / до девятилетнего / возраста, заботились обо мне / по-своему, не пускали меня / на улицу, приучили не играть..." - он зазвучит по-иному; слова, разорванные стихоразделами, окажутся повышенно многозначительными, словно выделенными интонационным курсивом. Если бы текст был напечатан как проза, сплошной строкой, то каждый читатель был бы волен членить и интонировать его (про себя или вслух) как "синтаксически", более спокойно, так и "антисинтаксически", более напряженно, на самые разные лады, и все интерпретации были бы равноправны. Но так как текст Нельдихена напечатан раздельными строчками, то из этого множества интерпретаций выделяется как "правильная" лишь одна: произвол читательского восприятия ограничивается.

Поэтому неверно говорить (как бывает в полемике): "это не стихи, а рубленая проза": от такой "рубки" проза приобретает новое качество, новую организацию - становится стихом. Такой

стих, отличающийся от прозы только заданной расчлененностью, и свободный от правильного ритма и рифмы, называется "свободный стих" (франц. vers libre, "верлибр"). (Не путать с "вольным стихом" - силлабо-тоническим разностопным неурегулированным и обычно рифмованным, - о котором будет речь ниже, № 84-86).

Метрическая проза

№ 3. МОСКВА ПОД УДАРОМ

(отрывок)

... Все это - Москва!

И Москвой назывался район, где Пречистенка, улица тихая, тая в сплошных переулках, стояла домами отдельными; там - в переулках - дома, отойдя с тротуара вглубь сада, скрывали свои колонны и окна листвою.

Свернем ...

Вот - тот дом!

Пять жерельчатых, белых колонн, - без дантиклов; к абакам принизился розовым выступом легкий фронтон, треугольником врезанный в голубопепельный и в теплооблачный день; он тишал, отступя от колонн розоватой стеною с гирляндами белых венков над промытыми стеклами окон и чуть выдаваяся выступом низа: сложеньем квадратов; в подъезде - два льва, к тротуару слагающих продолговатые морды; и легкая арка ворот: в теплооблачный воздух; литою решеткой, скрещеньем гермесовых жезликов, - отгородился от улицы; дворик асфальтовый, камень конюшни, кусты - те, которые после дождя сребродроги: дотронешься, - и оборвутся потоками капель в тот час, когда кто-то у окон присядет покуривать в бисерный воздух, когда на обтесанных плитах подъезда детва плюет семячком в вечер, а вечер, уже отстекливши окошком, является облачком цвета вишневого...

А.Белый, 1925.

В предыдущем тексте было членение на стихи, но не было ритма и рифмы, и текст воспринимался как стихи. В этом тексте есть ритм, и очень четкий, но нет членения на стихи (и нет

рифмы), и текст воспринимается как проза: "метрическая" (или "ритмическая"), но все-таки проза. Ритм здесь трехсложный: обязательные ударения падают на каждый третий слог (как в дактиле, анапесте или амфибрахии), пропускаются они редко (на весь приведенный отрывок - 5 раз; найдите эти места), сверхсхемные ударения - редкие и легкие (на 2-сложном слове - тольк с I раз; где?). Текст похож на одну бесконечно длинную амфибрахическую (или анапестическую) строку. Именно поэтому это не стихи: членения на сопоставимые и соизмеримые отрезки здесь нет, наоборот, все ритмические, синтаксические и стилистические средства стараются представить текст сплошным и непрерывным. Известный стиховед С.М.Бонди, говоря о такой метрической прозе, напоминал известные стихи Маяковского о рифме (как сигнале конца стиха): "Говоря по-нашему, рифма - бочка. Бочка с динамитом. Строчка - фитиль. Строчка додымит, взрывается строчка, - и город на воздух строфой летит"; "а тут, - говорил Бонди, - фитиль горит и горит, а бочки нет".

У Лермонтова такой метрической прозой написан отрывок "Синие горы Кавказа, приветствую вас!..."; а Андрей Белый написал так большую трилогию "Московский чудак", "Москва под ударом" и "Маски" и ряд других произведений. Этот отрывок насыщен архитектурными терминами: "абак" - квадратная плита наверху колонны; "дантиклы" - зубчики; "гермесовы жезлики" - жезлы, перевитые змеями, распространенный орнаментальный мотив; "сложенье квадратов" - так наз. рустовка, членение нижней части стены врезанными рубцами. "Детва" (вм. "детвора") и прилагательное "сребродрогий" - неологизмы Белого.

Рифмованная проза

№ 4. ДУША МИРА

Вечной тучкой несется, улыбкой беспечной, улыбкой зыбкой смеется. Грядой серебристой летит над водою - лучисто-волнистой грядою.

Чистая, словно мир, вся лучистая - золотая заря, мировая душа. За тобой бежишь, весь горя, как на пир, как на пир спеша. Травой шелестишь: "Я здесь, где цветы... Мир вам..."

И бежишь, как на пир, но ты - ТАМ...

Пронесясь ветерком, ты зелень чуть тронешь, ты пахнёшь холодком и, смеясь, вмиг в лазури утонешь, улетишь на крыльях стрекозовых. С гвоздик малиновых, с бледнорозовых кашек ты рубиновых гонишь букашек.

/А.Белый/, 1902.

Имя А.Белого мы взяли в скобки, потому что печатаем этот текст не в том виде, в каком печатал автор. Делаем мы это вот почему. Мы видели: текст, в котором есть только заданное расчленение на отрезки, даже без ритма и рифмы воспринимается как стихи; текст, в котором есть только ритм, воспринимается как проза. Теперь убедимся, что текст, в котором есть только рифма, тоже воспринимается как проза. В предлагаемом здесь произведении рифм очень много: приблизительно три четверти составляющих его слов зарифмованы. Но расположены эти рифмы в очень прихотливом переплетении: схема рифмовки здесь - АБВАВБГДГГД ЕЖЕЗИКЛЗЖЖИКЛМЖНКЖМН ОПРПОСРТСУТФУРФ (проверьте!). При таком переплетении исчезает всякая возможность предугадывать очередную рифму и воспринимать ее как сигнал конца стиха: рифма остается не членящим, не структурным, а только звуковым, орнаментальным украшением текста. Произведение не делится на соизмеримые отрезки, не получает вертикальной организации в дополнение к горизонтальной, то есть остается прозой. Попытайтесь сами расчленить этот текст на "стихи", кончающиеся рифмами (после этого его уже нельзя будет называть прозой, а нужно будет называть, например, "рифмованным свободным стихом"); а потом сравните результат с тем, как разделил его на стихи сам Андрей Белый (см.: Белый А. Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1966, с. 85).

Мнимая проза

№ 5. x x x

Детей от Прекрасной Дамы иметь никому не дано, но только Она Адамово заканчивает звено.

И только в Ней оправданье темных наших кровей, тысячелетней данью влагаемых в сыновей.

И лишь по Ее зарокам, гонима во имя Ея - в пустыне времен и сроков летит, стеная, земля.

№ 6. x x x

Петербурженке и северянке люб мне ветер с гривой седой, тот, что узкое горло Фонтанки заливает невской водой.

Знаю - будут любить мои дети невский седобородый вал, оттого что был западный ветер, когда ты меня целовал.

М.Шкапская, (1922).

Этот текст записан как проза самим автором. Но в нем есть рифмы с простым и предсказуемым (в отличие от предыдущего текста) чередованием АБАБ - и слух, привыкший к звучанию стихов, легко ощущает их как сигналы членения на сопоставимые отрезки. И в нем есть ритм, облегчающий соизмерение этих отрезков, - и слух, привыкший к звучанию стихов, легко опознает его как ритм 3-иктного дольника (см. № 99). Поэтому такой текст воспринимается не как проза, а как мнимая проза - на самом деле это стихи 3-иктного дольника с рифмовкой АБАБ, напечатанные сплошной строкой (по-видимому) лишь для впечатления неторжественной, интимной, скороговорочной интонации. (Автор их, поэтесса, а потом очеркистка М.Шкапская, признавалась, что звучание стихов ей всегда неприятно и что сочиняет стихи она только "про себя".) Возможны, вероятно, и другие мотивировки такой записи (ср. горьковскую "Песнь о буревестнике"). Во всяком случае, распознание стиха в такой "мнимой прозе" требует от читателя некоторого владения традиционной стиховой культурой.

Моностих

№ 7. x x x

Кожей своей и то ты единственна.

С.Вермель, (1915).

Особенного рода трудности при определении положения текста между стихом и прозой возникают тогда, когда этот текст слишком короток. В этом случае ни о внутреннем членении текста, ни о повторах, ни об их предсказуемости не возникает и речи; и текст воспринимается как стих или как проза исключительно в зависимости от контекста. Недавно для таких неудобоопознаваемых форм был предложен (еще не привившийся) термин "удетерон" (греч. "ни то, ни другое"). Таковы пословицы, поговорки, загадки, таков же и моностих ("одностишье"). Эта строка среди прозаического монолога показалась бы несомненной прозой, но на странице альманаха или стихотворного сборника ощущается как стих. Конечно, такие "стихи" возможны только в культуре с развитой поэтической традицией. С.Вермель, меценат и поэт-любитель, явно старался создать футуристический аналог знаменитому моностиху В.Брюсова "О, закрой свои бледные ноги" (1894), с которого, можно сказать, начался русский символизм.

Мелодическая и интонационная графика

№ 8. ПРОЩАНЬЕ

В авто,
последний франк разменяв.
- В котором часу на Марсель? -
Париж
бежит,
провожая меня,
во всей
невозможной красе.
Подступай
к глазам,
разлуки жижа,
сердце
мне
сантиментальностью расквась!
Я хотел бы
жить
и умереть в Париже,

если б не было

                    такой земли -

                                    М о с к в а.

В.Маяковский, 1925.

№ 9. МАРИНЕ ЦВЕТАЕВОЙ

О,
Неосязаемые
Угодия
Ваших образов -
- в пыль, в распыляемые
орбиты
серебряного прискорбия -
- И -
Праздномыслия, -
Как -
Быль, -
Как -
Молитвы,
Как -
- Непобедимые,
Малиновые мелодии
И -
Как -
- Зримые ритмы...
Вихрь -
Их
Стих!

А.Белый, 1922, 1931.

№ 10. ЛЕТО В БЕЛОРУССИИ

День,∧ голу	бой∧ день,∧	пей ∧∧∧	даль!∧∧∧
День,∧ золо	той∧ день,∧	хлынь∧∧∧	в боль!∧∧∧
Тихие по	ляны золо	ти,∧ мой∧	день!∧∧∧
Спелым аро	матом, вете	рок,∧ дай∧	дань!∧∧∧
Иду́ по по	лям – ∧ и ∧	нет ∧∧∧	дум.∧∧∧
Бегу́ по лу	гам ∧ и ∧	цве-еты ∧	в дым.∧∧ И
марево ко	лышит дале	ко ∧ мой ∧	дом, ∧∧ и
жаворонок	день∧∧ свер	лит ∧ хруста	лем. ∧ И ду-
ша∧ зали	та ∧ золо	той ∧ то-ос	кой, и гла-
за∧ нали	ты ∧ золо	тыми василь	ками. ∧∧
Жизнь,∧∧∧	бей! ∧∧∧	Жги! ∧ Ра-ас	куй! ∧∧∧
И ∧ в пы́ль,	и ∧ в ды́м	Но-оче́й ∧	ка-амень!∧
Голу́бые	вдалеке ∧	льны ∧∧∧	льнут.∧∧∧
Лило́вая	ро-оща ∧	тучкой на ла	до-они. ∧
Розовую	гре-ечку∧	пчё-олы ∧	пьют ∧ и ле-
тят ∧ по ов	су ∧ камер	то-онным∧	зво-оном. ∧
Добела́ рас	калены́ ∧	в синеве ∧	облака́, ∧
и тоска ∧	в облаках∧	ле-егка́, ∧	ле-егка́!∧
Этому ли	Со-олнцу ∧	пе-есни ∧	лить? ∧∧∧
Этому ли	атому лихо	ра-адкой ∧	бить?∧∧∧
День,∧ голу	бой∧ день,∧	ра-адость∧	лей! ∧∧∧
День,∧ золо	той∧ день,∧	в жизнь ∧∧∧	вдень!∧∧∧
Лей, ∧∧∧	ле-ето, на	лей∧ до но	лей! ∧∧∧
А мне́, лето,	лить июли	лень, ∧∧∧	лень...∧∧∧

А.П.Квятковский, 1922.

Если, таким образом, членение на соотносимые отрезки является главным отличием стиха от прозы, а графическое расположение печатных строчек оказывается главным средством изобразить такое членение, то хочется спросить: а нельзя ли с помощью тех же типографских средств передать еще какие-нибудь,

более сложные особенности интонации стиха?

Такие попытки делались. Самая известная из них - это "лесенка" Маяковского: печатая свои 4-ударные стихи "ступеньками" преимущественно по I+I+2 или 2+2 слова, а 3-ударные - по I+2 слова, он добивается того, что начало стиха звучит более отрывисто, а конец более плавно. Но были и другие опыты.

Поздний Андрей Белый, стремясь передать "мелодическое" единство стиха ("Будем искать мелодии" - называлась его программная заметка), печатал почти каждое слово в отдельную строку (как бы выделяя его курсивом) и сдвигал части фраз вправо (как бы требуя соответственного повышения или иного напряжения голоса).

А.П.Квятковский, поэт-конструктивист и создатель "тактометрической" теории стиха (см. его "Поэтический словарь", М., I966), стремясь передать равнодлительность звучания стиховых "тактов", печатал свои стихи четырехсложиями, такт за тактом, отмечая растяжения слогов ("ро-оща" - как бы в три слога), паузы (знак ∧) и сдвиги ударения с начального слога такта на внутренний ("Иду́ по по..."). В широкое употребление эти приемы не вошли, но широкая область для экспериментирования здесь остается. Два последние приводимые стихотворения печатаются в поздних рукописных редакциях, при жизни авторов не публиковавшихся.

Фигурные стихи

№ II. РОМБ

Мы –
Среди тьмы.
Глаз отдыхает.
Сумрак ночи живой.
Сердце жадно вздыхает.
Шопот звезд долетает порой,
И лазурные чувства теснятся толпой.
Все забылося в блеске росистом.
Поцелуем душистым!
Поскорее блесни!
Снова шепни,
Как тогда:
"Да!"

Э.Мартов, 1894.

№ 12. ВЕЕР

Вея Пестрея
В крае Страдая
Пьяных В павлиньих кружанах,
Маев Тепло горностаев
Пойте Раскройте, закройте,
Явно Чтоб плавно
Пейте На флейте
Юно Разбрызгались луны,
Яд! Что в окнах плескучих стоят!

С.Третьяков, 1913.

В предыдущих текстах графика была средством создать "стихи для слуха"; здесь она – средство создать "стихи для глаза", в которых сам рисунок строк воспринимается как статический узор ("Ромб") или изображение динамического движения (раскрывающегося и закрывающегося "Веера"). Такие "фигурные стихи" (известные с Ш в. до н.э.) – порождение культуры книжного

чтения, на слух они не воспринимаются: как устная поэзия смыкалась с музыкой, так книжная поэзия смыкается с изобразительным искусством. Но "стихотворность" их не подлежит сомнению: здесь не только налицо членение текста на отрезки-строки, но и предсказуемость их объемов: каждая строка "ромба" сначала длиннее предыдущей, а потом короче предыдущей. Производящие впечатление стихотворных фокусов, эти стихотворения принадлежат к ранним, эпатирующим произведениям русского символизма (Э.Мартов) и русского футуризма (С.Третьяков).

<u>Палиндромон</u>

№ 13. x x x

Город энергий в игре не дорог.
Утро, вворк - и кровь во рту.
Умереть. Убор гробу-терему,
Иноки, жуть и тужьи кони.

Опели они чинно и лепо;
Церковь гуденья недуг в окрест -
И толп ужин, и нижу плоти
Зубра, и мумм, и арбуз.

И ловит жена манеж "Тиволи",
И жокей так снежен скатье кожи;
А ты, могилка, как лик, омыта:
Тюлий витер ретив и лют.

И.Сельвинский, (1926).

Самый яркий образец "стихов для глаза" - палиндромон (греч. "бегущий назад"): стихотворение, строки которого могут читаться (обычно - с одним и тем же смыслом) спереди назад и сзади наперед. Понятно, что этот эффект поддается восприятию только при чтении, а не на слух. Отчетливость деления на строки и замкнутость этих строк достигает здесь предела. В русском языке осмысленные палиндромоны составляются очень трудно, но в языках иного строя (напр., в китайском) могут достигать большой выразительности. Среди поэтов начала XX в. серьезно

интересовался палиндромонами ("перевертнями") В.Хлебников, автор палиндромической поэмы "Разин": для него эта форма связывалась с идеями обратимости, повторности и познаваемости времени. Приводимый палиндромон из книги И.Сельвинского "Записки поэта" (М., 1928) интересен игрой вынужденных синтаксических и лексических натянутостей ("тужьи" - от слова "туга", тоска; "нижу" - видимо, от глагола "низать"; мумм - марка шампанского; "тюлий" - от прозрачной ткани "тюль" или от междометия "тю!"; "витер" - украинизм вместо "ветер"; объяснить слово "скатье" затрудняемся).

П. СТИХОРАЗДЕЛ И РИФМА

Нерифмованный стих (белый) нестрофический

№ I4. ПРОЩАНЬЕ

(Комната царевны)

Вот наконец ты мой. Прозрачней мирры
Твое лицо, а кровь на желтом блюде
Как альмандины. Волосы твои,
Такие длинные, сплету с моими -
И наши губы вровень будут... ты
Любовник мой! Еще не сыты груди,
И запах крови сладострастно мучит.
Ты не хотел смотреть, как я плясала,
Упрямый... ну, гляди, тебе спляшу
Я много лучше, чем царю. Гляди же... (Пляшет).
Ах, в ласках я была б еще искусней!
Ресницы у тебя как шелк, а зубы
Холодные. (Коварный холод, льющий
Безумие в лобзания.) Каким
бы ты красноречивым был любовником,
Пророк, поправший красоту земную,
Даривший черни пылкие слова.
Меня ты презирал... Прими же мщенье
И сохрани мой образ навсегда!
(Быстро опускает мертвецу веки и ладонями
крепко прижимает их.)
(Голос раба:) - Тебя зовет царица!..

Вл.Эльснер, (I9I3).

Стихораздел, самое важное место стиха, в новоевропейской поэзии преимущественно отмечается рифмой. Но это необязательно. Античная поэзия не знала рифмы; а когда в эпоху Возрождения стали создаваться жанры, подражающие античным, то в них тоже стал использоваться нерифмованный ("белый") стих. Самым популярным из этих жанров была трагедия: итальянская, потом английская (Шекспир), потом немецкая (Шиллер), потом русская ("Борис Годунов"). Из трагедии этот нерифмованный 5-ст. ямб

перешел в лирические стихотворения, по строю напоминавшие монологи-раздумья ("Вновь я посетил..." Пушкина и т.д. вплоть до "Вольных мыслей" Блока). Монологом, как бы вырванным из ненаписанной трагедии, является и это стихотворение В.Эльснера: это, несомненно, слова Саломеи перед отрубленной головой Иоанна Крестителя (тема, популярная после "Иродиады" Флобера, "Саломеи" Уайльда и рисунков к ней Бердслея). Для драматического стиха характерны гибкие переносы фразы со строки на строку; тематическая кульминация отмечена самым смелым из таких переносов ("...каким / Бы ты...") и дактилическим окончанием "...любовником") среди обычных мужских и женских.

Нерифмованный стих (белый) строфический

№ 15. x x x

На палубе разбойничьего брига
Лежал я, истомленный лихорадкой,
И пить просил. А белокурый юнга,
Швырнув недопитой бутылкой в чайку,
Легко переступил через меня.

Тяжелый полдень прожигал мне веки,
Я жмурился от блеска желтых досок,
Где быстро высыхала лужа крови,
Которую мы не успели вымыть
И отскоблить обломками ножа.

Неповоротливый и сладко-липкий
Язык заткнул меня, как пробка флягу,
И тщетно я ловил хоть каплю влаги,
Хоть слабое дыхание бананов,
Летящее с Проклятых Островов.

Вчера, как выволокли из каюты,
Так и оставили лежать на баке,
Гнилой сухарь сегодня бросил боцман
И сам налил разбавленную виски
В потрескавшуюся мою гортань.

Измученный, я начинаю бредить,
И снится мне, что снег идет в Бретани,
И Жан, постукивая деревяшкой,
Плетется в старую каменоломню,
А в церкви гаснет узкое окно.

Вс.Рождественский, 1919.

В русском белом 5-ст. ямбе по традиции свободно чередуются женские и мужские окончания; фразы, располагаясь по строкам, обычно стремятся заканчиваться на мужских окончаниях, потому что после них пауза в произношении бывает дольше. (В предыдущем тексте это не соблюдалось в начале и соблюдалось в конце стихотворения, от этого конец звучал спокойнее). Если урегулировать чередование женских и мужских окончаний и подчеркнуть его синтаксисом, то текст станет строфическим (как здесь - с повторяющимся и поэтому предсказуемым периодом ЖЖЖЖМ). Ср. более сложную строфу такого же рода в стихотворении О.Мандельштама "Я не увижу знаменитой "Федры"...". В приведенном стихотворении Вс.Рождественского начальная строка представляет собою цитату из Лермонтова, причем из прозы ("Княжна Мери").

Полурифмованный стих

№ 16. БАЛЛАДА

Это было в глухое время,
Наяву ли, во сне - не знаю.
Ночью ставил я ногу в стремя
И давал жеребцу поводья.

А когда выгибал он шею,
Как я бил его толстой плетью,
Как боялся, что не успею
Перегнать грозовую темень!

Но земля широко стонала,
Отражая нас гулкой грудью,
Чаще звездное опахало,
Развиваясь, роняло перья.

О, скорее! Не опоздать бы...
Я кричу, я глотаю ветер,
Это ночь нашей черной свадьбы
С той, которой сейчас не спится.

Если в башне огонь зеленый,
Если выйдет она навстречу, -
Мне не надо моей короны,
От меня отступился дьявол.

Вс. Рождественский, (1921).

Кроме стиха рифмованного и нерифмованного возможен стих полурифмованный - такой, в котором часть стихоразделов отмечается рифмами, а часть - нет. Почти всегда рифмованные окончания (А) и нерифмованные (Х) чередуются в последовательности ХАХА. Это не вызывает трудностей при восприятии - кажется, что это не четыре коротких, а два длинных стиха АА, для удобства разделенных каждый пополам. В предлагаемом стихотворении последовательность обратная - АХАХ: рифмовка нечетных строк заставляет ожидать, что и четные будут рифмоваться, и неподтверждение этого ожидания (на каждой четвертой строке) ощущается легким потрясением, что вполне соответствует эмоциональному содержанию стихотворения. Полурифмовка такого типа употреблялась редко: в начале XX в. образцы есть у Кузмина, а в XIX в. - у Фета.

Омонимическая рифма

№ 17.

x x x

Мне боги праведные дали,
Сойдя с лазоревых высот,
И утомительные дали,
И мед укрепный дольних сот.

Когда в полях томленье спело,
На нивах жизни всхожий злак,
Мне песню медленную спело
Молчанье, сеющее мак.

Когда в цветы впивалось жало
Одной из медотворных пчел,
Серпом горящим солнце жало
Созревшие колосья зол.

Когда же солнце засыпало
На ложе облачных углей,
Меня молчанье засыпало
Цветами росными полей,

И вкруг меня ограды стали,
Прозрачней чистого стекла,
Но тверже закаленной стали,
И только ночь сквозь них текла,

Пьяна медлительными снами,
Колыша ароматный чад.
И ночь, и я, и вместе с нами
Мечтали рои вешних чад.

Ф.Сологуб, (1919).

Чтобы рифма ощущалась как рифма, необходимо, чтобы рифмующие слова имели и сходство (по звуку) и различие (по смыслу). Если последние слова строчек будут различны не только по смыслу, но и по звуку, то стихотворение будет восприниматься как нерифмованное (см. № 14, 35); если они будут тождественны не только по звуку, но и по смыслу, то стихотворение тоже будет восприниматься как нерифмованное (см. № 142). Поэтому, в частности, слабыми считаются рифмы слов, различающихся лишь приставками: "поделать-приделать","хороший-нехороший": в них много звукового сходства, но слишком мало смыслового различия.

Наоборот, особенно эффектна бывает рифма, образованная словами, по звучанию совершенно тождественными, а по смыслу не имеющими ничего общего, - т.е. омонимами. Обычно таких словарных пар в языке мало, поэтому омонимические рифмы ощущаются как изысканный курьез: игра слов. (В некоторых литературах, например, в арабо-персидской, такие рифмы-каламбуры нарочно культивировались). Именно таковы в этом стихотворении

Ф.Сологуба все женские рифмы (а в последнем 4-стишии и мужская). Замечательно, что образный строй и торжественная интонация стихотворения исключает всякую комическую установку, обычно сопутствующую игре слов; поэтому даже не всякий читатель сразу заметит, что перед ним омонимические рифмы. Сологуб, любивший не подчеркивать, а скрывать свои формальные изыски (ср. № 36), конечно, на это и рассчитывал.

Тавтологическая рифма

№ 18. x x x

Крепче гор между людьми стена,
Непоправима, как смерть, разлука.
Бейся головою и в предельной муке
Руки ломай - не станет тоньше стена.

Не докричать, не докричать до человека,
Даже если рот - Везувий, а слова - лава, камни и кровь,
Проклинай, плачь, славословь!
Любовь не долетит до человека.

За стеною широкая терпкая соленая степь,
Где ни дождя, ни ветра, ни птицы, ни зверя.
Отмеренной бесслезною солью падала каждая потеря
И сердце живое мое разъедала, как солончак - черноземную степь.

Только над степью семисвечником пылают Стожары,
Семью струнами протянут с неба до земли их текучий огонь.
Звон тугой, стон глухой, только сухою рукою тронь
Лиры моей семизвездной Стожары.

А.Радлова,(1920).

Если в белом, нерифмованном стихе несколько строчек подряд будут кончаться на одно и то же слово, то мы не скажем "здесь возникает рифма": повтор одинаковых слов (т.е. тождественных и по звуку и по смыслу), как сказано, не ощущается как рифма. Но если такие строчки возникнут среди рифмованных стихов, то контекст заставит воспринимать их как рифмованные: это будет "тавтологическая рифма" - слово рифмуется с самим

собой. ("Тавтология" по-гречески значит: "то же слово", "тот же смысл"). В таком случае читательское сознание невольно начинает выискивать: нет ли в этих двух употреблениях одного и того же слова разницы смысловых оттенков или хотя бы разницы ситуаций, в которых оно звучит? Если есть, то тавтологическая рифма приближается к омонимической и ощущается такой же (а то и более) изысканной.

Стихотворение Анны Радловой говорит о человеческом взаимонепонимании (к нему взят эпиграф из А.М.Ремизова: "Человек человеку - бревно"). Его рифмовка - охватная, АББА: она звучит напряженнее, чем обычная АБАБ, слух ждет возвращения рифмы А на третьей строке, а она возвращается только на четвертой; ожидание затягивается. Мало того: именно эта рифма А ("стена", "человека" и т.д.) - тавтологическая, т.е. возвращается не новое слово, созвучное заданному, а само это заданное слово; ожидание обманывается. Можно сказать, что рифмовка вторит теме: первое рифмующее слово вылетает, словно от человека к человеку, в надежде на отклик, - но отклика нет, и вместо второго рифмующего слова безрадостно возвращается, как эхо, то же первое. (Так ли это на ваш слух? Какие еще субъективные интерпретации возможны?). Ср. также № 56.

"Экзотические" рифмы

№ I9. ПЕТЕРБУРГ

Над призрачным и вещим Петербургом
Склоняет ночь край мертвенных хламид.
В челне их два. И старший говорит:
"Люблю сей град, открытый зимним пургам,

На тонях вод, закованных в гранит.
Он создан был безумным Демиургом.
Вон конь его и змей между копыт:
Конь змею - "сгинь!", а змей в ответ: " resurgam ".

Судьба империи в двойной борьбе:
Здесь бунт - там строй; здесь бред - там клич судьбе.
Но вот сто лет в стране цветут Рифейской

Ликеев мирт и строгий лавр палестр"...
И глядя вверх на шпиль адмиралтейский,
Сказал другой: "Вы правы, граф де-Местр".

М.Волошин, 1915.

№ 20.

PASSIVUM

Листвой засыпаны ступени...
Луг потускнелый гладко скошен...
Бескрайним ветром в бездну взброшен,
День отлетел, как лист осенний.

Итак, лишь нитью, тонким стеблем
Он к жизни был легко прицеплен!
В моей душе огонь затеплен,
Неугасим и неколеблем.

В.Ходасевич, 1907.

В каждом языке есть слова и грамматические формы, на которые можно подобрать много рифм, и есть другие, на которые рифм почти нет. Первыми обычно пренебрегают как слишком легкими: например, в русском языке глагольные рифмы считаются "слабыми", потому что на -ать, -ить, -ал, -ил можно набрать великое, но однообразное множество рифмующих глаголов. Вторые обычно из-за частой повторяемости ощущаются как банальные: таковы в русской поэзии "любовь-кровь", "камень-пламень", "морозы-розы", над которыми шутил еще Пушкин. Избегая банальных рифм, поэты ищут новых, т.е. мало использовавшихся в поэзии слов и словоформ, - экзотических. Выражения "банальная рифма" и "экзотическая рифма", конечно, не являются терминами, но для практического употребления вполне удобны.

Примером "новых слов" может служить сонет Волошина: к "трудному" слову "Петербургом" приискивается сперва русское слово в необычном числе и падеже, потом греческое, вошедшее в русский язык (демиург - бог-творец в платоновской мифологии) и, наконец, латинское слово в подлинном латинском виде (*resurgam* - "восстану"); а к "трудному" слову "де-Местр" (католический философ, в 1802-1817 гг. живший послом в Петер-

бурге, размышляя о будущем Европы) - греческое слово "палестра" (школа для физических упражнений), за которым в стихотворение приходят и "Ликей" (школа для умственных упражнений, отсюда "лицей"), и "Рифей" (сказочные северные горы). Примером "новых словоформ" может служить восьмистишие Ходасевича: заглавие его означает "страдательный залог", и из восьми рифм пять образованы краткими причастиями этого залога- формой редкой и непривычно звучащей в рифме.

Богатые рифмы

№ 21. АННЕ АХМАТОВОЙ

К воспоминаньям пригвожденный
Бессоницей моих ночей,
Я вижу льдистый блеск очей
И яд улыбки принужденной:
В душе, до срока охлажденной,
Вскипает радостный ручей.

Поющим зовом возбужденный,
Я слышу томный плеск речей
(Так звон спасительных ключей
Внимает узник осужденный)
И при луне новорожденной
Вновь зажигаю шесть свечей.

И стих дрожит, тобой рожденный.
Он был моим, теперь ничей.
Через пространство двух ночей
Пускай летит он, осужденный
Ожить в улыбке принужденной
Под ярким холодом очей.

Б.Садовской, 1913.

№ 22. УСТАЛОСТЬ

Ах! Опять наплывает тоска,
Как в ненастье плывут облака.
Но томящая боль не резка,
Мне привычна она и легка.

Точит сердце тоска в тишине,
Будто змей шевелится во мне.
Вон касатка летит в вышине
К облакам, просиявшим в огне.

Я бессильно завидую ей,
Вольной страннице синих зыбей.
Точит сердце внимательный змей
Тихим ядом знакомых скорбей.

Свищут птицы и пахнет сосна,
Глушь лесная покоя полна.
Но тоску не рассеет весна,
Только с жизнью погибнет она.

Б.Садовской, 1907.

Верное средство усилить звуковую ощутимость рифмы - это ввести в них, кроме обязательного созвучия ударного и послеударных звуков, еще и созвучие предударных ("опорных") звуков. Такие "богатые" (или "глубокие") рифмы давно ценились французской поэтикой; в России они культивировались в XVIII в., а в начале XX в. были возрождены В.Ивановым и И.Анненским (№ 66) и достигли расцвета в поколении Маяковского. Читая первое стихотворение, мы замечаем (с какого момента?), что в нем рифмуют не просто - -ённый:-ей, но -ждённый:-Чей, и с каждой новой строчкой ждем подтверждения этих рифмических ожиданий (ср. стих. Блока, № 119). Второе стихотворение еще интереснее: с первого взгляда кажется, что четверостишия в нем имеют сквозную рифмовку (АААА) на -ка, -не, -ей, -на; но если присмотреться, то по разной глубине предударных созвучий в I четверостишии выделяется перекрестная рифмовка (АВАВ) -Ска:-ка:-Ска:-ка, во 2-м - ШИне:-не:-ШИне-не, и т.д. Отметим также в первом стихотворении редкую 6-стишную строфу (АббААб, все три строфы на одинаковые рифмы), а во втором - упорядоченное чередование рифм на ударное -А, -Е, -Е, -А (ср. № 97). Разберите сами образную перекличку стихотворения "Анне Ахматовой" с началом ахматовской "Поэмы без героя" ("Тысяча девятьсот тринадцатый год", 1940).

Панторифма

№ 23. ЗИНАИДЕ ВАСИЛЬЕВНЕ ПЕТРОВСКОЙ

Ласк ал-ладан лелей. Лилий путы
Ели роз венки лучшей Травиат.
Ласкал ладонь Лель ей, а лилипуты
Пели: розовенький луч шей траве яд.

Г.Золотухин, (1916).

Если стараться нагромождать предударные созвучия глубже и глубже, то они могут распространиться на весь стих; это будет называться "панторифма" ("Все-рифма", греч.). Конечно, от таких стихов не приходится ожидать содержательности. Это мадригальное стихотворение стихотворца и художника-футуриста Георгия Золотухина даже понимается лишь с трудом: "лелей алый ладан ласк", "путы лилий пожирали (оплетали?) венки роз у лучшей из Травиат", "шеи, похожие на розовый луч - это яд для травы" (сочетание розового и зеленого с точки зрения живописца?). Маяковскому приписывалась шуточная панторифма: "Седеет к октябрю сова - се деют когти Брюсова".

Сквозная рифма и редиф

№ 24. ВЕТЕР

Шумом шумишь ты бездумным, ветер,
Думам велишь быть безумным, ветер.

Ставней гремишь ты, играешь, ветер,
Давней надеждой взываешь, ветер.

Мира глашатай ты дольний, ветер,
Лира взывает невольно: ветер!

Струйно летишь ты листвою, ветер,
Буйно трубишь надо мною, ветер.

Бросьте, поешь, мглу немую, ветер,
В гости к тебе прихожу я, ветер.

Внемлю весеннему краю, ветер,
Землю, как ты, обнимаю, ветер.

К.Липскеров, (1921)

Если в панторифме рифмуются все звуки рифмующихся строк, то в сквозной рифме рифмуются все слова рифмующихся строк: первое с первым, второе со вторым и т.д. Тот же Г.Золотухин написал так стихотворение, которое начинается:

Три люстры горели.
Тысяча триста свечей.
Посмотри, не Заратустры горé ли
Следы сеч - бриза звончей?..

(Смысл последних слов: "посмотри, там вверху (горé), не следы ли это битв пророка Заратустры, звонких, как ветер?" Так же натянуто составлены и все остальные строки.) К.Липскеров в своем стихотворении облегчил задачу, из 4 слов строки у него рифмуется первое ("шумом-думам" и т.д.), необязательно рифмуется второе, рифмуется третье ("бездумным-безумным" и т.д.) и без изменений повторяется четвертое ("ветер"). Такое слово, повторяющееся в конце стиха как бы довеском к рифме, называется арабским словом "редиф" (буквально "всадник, подсевший за седлом"): этот прием употребителен в арабской, персидской и классической тюркской поэзии, которым много подражал и из которых много переводил этот поэт (ср. № 131).

Рифмы в необычных местах строки

№ 25. НЕУМЕСТНЫЕ РИФМЫ

Верили мы в неверное,
Мерили мир любовию,

Падали в смерть без ропота,
Радо ли сердце божие?

Зори встают последние,
Горе земли не изжито,

Сети крепки, искусные,
Дети земли опутаны.

Наша мольба не услышана,
Чаша еще не выпита.

Сети   невинных спутали,
Дети   земли обмануты...

Падали,   вечно падаем...
Радо ли   сердце божие?

№ 26.

НАКРЕСТ

Стены   белы в полуночный час.
Вас   ли бояться, отмены, измены?

Мило   мне жизни моей движенье -
Бьенье,   забвенье всего, что было,

Знак   перелета... Сойдутся, нет ли -
Петли   опять, - но будет не так.

Тают   мгновенья, пройти не хотят...
Рад   я смене, пусть умирают.

Слов   не надо, - хотения смелы -
Белы   стены поздних часов.

З.Гиппиус, 1910-1914.

№ 27.

x x x

Ты, безвременье дней, возврати мою душу.
Ветер грушу качнул, а над ней
Облака обозначили дальнюю сушу.
Пой, тоска про печальную душу полей.

Отпусти, пожалей. Не протягивай руки
В час разлуки, косматая ель. Все темней
Вьют кудель у излуки реки мои муки.
В остриях осоки коростель все слышней.

Ветер дней, о, развей мое горькое горе.
Дышит вечер в лицо. Все грустней и грустней
Шепчет небу камыш, в бирюзовое море,
Вторя хлебу полей, над могилою дней.

В.Ковалевский, (1919).

Как рифмуют параллельные друг другу слова в сквозной рифме, так же могут быть выбраны для рифмовки и любые другие слова в смежных (или даже несмежных) строках: если слух уловит их повторяющееся расположение, они будут восприниматься как рифма. В первом из приводимых стихотворений рифмуют между собой начальные слова смежных строк, и только; во втором каждое начальное слово каждой строки рифмует с конечным словом смежной строки. Первое расположение проще и улавливается легко, второе, понятным образом, труднее. Чтобы ориентировать читателя, сам автор напечатал первое из этих стихотворений с выделением рифмующих слов в отдельные строки - как бы полурифмованными строфами АХАХ (ср. № 16):

Верили
    мы в неверное,
Мерили
    мир любовию... и т.д.

Еще легче уловимы рифмы внутри стиха, когда они отмечают цезуры, членящие стих (т.наз. "внутренние рифмы", см. № 77). Наоборот, когда созвучные слова рассыпаны по тексту беспорядочно, то слух не может настраиваться на них заранее и воспринимает их не как рифмы, членящие текст, а как орнаментальные украшения, которые могут быть, а могут и не быть (ср. № 4). Таково третье из приведенных стихотворений. Попробуйте сами выделить в нем эти факультативные рифмы: в каждом четверостишии каждая из концевых рифм минимум один раз повторяется и внутри строк, а кроме того, имеются еще две пары (или тройки) рифм, не выходящих на конец строки. (Среди них есть тавтологические и одна неточная.)

"Левосторонняя" рифма

№ 28. НЕУМЕСТНЫЕ РИФМЫ

Ищу напевных шо-потов
В несвязном шу-ме,
Ловлю живые шо-рохи
В ненужной шу-тке.

Закидываю не-воды
В озера гру-сти,
Иду к последней не-жности
Сквозь пыль и гру-бость.

Ищу росинок ис-кристых
В садах непра-вды,
Храню их в чаше ис-тины,
Беру из пра-ха.

Хочу коснуться сме-лого
Чрез горечь жи-зни.
Хочу прорезать сме-ртное
И знать, что жив я.

Меж цепкого и ле-пкого
Скользнуть бы с ча-шей.
По самой темной ле-стнице
Дойти до сча-стья.

З.Гиппиус, 1910.

№ 29. x x x

В тот вечер ворон кра да кра.
В ту ночь луна всходила красная.
Наутро Ксения вошла
В рай отошедшая, желанная.

В сиянно-утренней красе
Стояла белым дымом Ксения.
И на столе зажглась свеча.
И вновь вошло в меня отчаянье.

- Зачем пришла? Почто пришла?
- Идем со мною на заклание.
- Но ты в раю? - Она молчит.
Ушла. И был мой день мучителен.

Куда пойду? Кого спрошу?
О храм любви! О храм разрушенный!..
- За что томишься? - звал. Кричал.
О, Бог! и Ты не запечалился?

И.Рукавишников, 1909-1914.

В обычных рифмах тождественны звуки, расположенные (на письме) справа от последнего ударного гласного; в богатых рифмах - также и звуки, расположенные влево от него. Эту тенденцию к "обогащению" звукового состава рифмы Брюсов удачно назвал "левизной в рифме" (политические ассоциации этого термина подсказывают оценочный смысл: "передовой эксперимент"). Если эти левосторонние опорные звуки присутствуют во всех строках, то они уже являются достаточным сигналом рифмы, и тождественность правосторонних звуков становится необязательна. Такие левосторонние рифмы (иногда их называют "корневыми") широко употребительны в современной русской поэзии (с середины 1950-х гг.); но впервые они появились еще в начале XX в. В стихотворении Гиппиус восприятие их облегчено тем, что все дактилические окончания рифмуют с дактилическими и женские с женскими; в стихотворении Рукавишникова мужские окончания рифмуют с дактилическими, и от этого они звучат более странно и трудноуловимо. Гиппиус и здесь, печатая свои стихи впервые, располагала строки так, чтобы читателю легче было заметить рифму:

Ищу напевных шо-
потов
В несвязном шу-
ме,
Ловлю живые шо-
рохи
В ненужной шу-
тке... и т.д.

Неточные рифмы

№ 30. x x x

Вы бежали испуганно, уронив вуалетку,
А за Вами, с гиканьем и дико крича,
Мчалась толпа по темному проспекту,
И их вздохи скользили по Вашим плечам.

Бросались под ноги фоксы и таксы,
Вы откидывались, отгибая перо,

Отмахивались от исступленной ласки,
Как от укусов июньских комаров.

И кому-то шептали: "не надо! оставьте!"
Ваше белое платье было в грязи,
Но за Вами неслись в истерической клятве
И люди, и зданья, и даже магазин.

Срывались с места фонарь и палатка,
Все бежало за Вами, хохоча
И крича,
И только Дьявол, созерцая факты,
Шел неспешно за Вами и костями стучал.

№ 31. x x x

Небоскребы трясутся и в хохоте валятся
На улицы, прошитые каменными вышивками.
Чьи-то невидимые игривые пальцы
Щекочут землю под мышками.

Набережные заламывают виадуки железные,
Секунды проносятся в сумасшедшем карьере,
Уставшие, взмыленные, и взрывы внезапно обрезанные
Красноречивят о пароксизме истерик.

Раскрываются могилы и, как рвота, вываливаются
Оттуда полусгнившие трупы и кости,
Оживают скелеты под стихийными пальцами,
А в небо громами вбивает гвозди.

С грозовых монопланов падают на землю,
Перевертываясь в воздухе, молнии и кресты.
Скрестярукий любуется на безобразие
Угрюмый Дьявол, сухопаро застыв.

В.Шершеневич,(1914).

"Как однажды вспыхнувшая спичка не годна для вторичного пользования, точно так же и вторично употребленная рифма не производит своего первоначального блеска", - заявлял Вадим Шершеневич. Избегая банальных рифм, стремясь расширить рифми-

ческий словарь, поэты не только ищут экзотических слов и словоформ (№ 18-19), но и меняют правила рифмовки - это тоже позволяет вовлечь в стих еще не использованные в созвучиях слова. С ХУШ в. и вплоть до Пушкина допустимыми считались только точные рифмы, где совпадали как гласные, так и согласные звуки (а желательно, и буквы): "дорога-порога". С середины XIX в. допустимыми становятся приблизительные рифмы, где могут не совпадать безударные гласные: "дорога-много", а потом и "дорога-к богу". Наконец, в начале XX в. открывается возможность для собственно неточных рифм, где могут не совпадать и согласные: "дорога-коробка". (Эти три этапа "деканонизации точной рифмы" были выделены и названы В.М.Жирмунским).

Неточность рифмы достигалась разными способами: 1) согласные могли усекаться или добавляться в конце рифмующего созвучия (менее заметно в женских рифмах, "карьере-истерик", более заметно - в мужских, "кресты-застыв") или даже в его середине ("на́ землю-безобразие"); 2) согласные могли заменяться ("кости-гвозди"); 3) согласные могли переставляться ("вуалетку-проспекту"); 4) согласные могли раздвигаться, образуя неравносложную рифму ("вышивками-под мышками"). Все эти приемы были экспериментально использованы еще символистами, но в широкое употребление вошли лишь у футуристов; многочисленные примеры можно найти у Маяковского. Вадим Шершеневич был теоретиком и рекламистом раннего русского футуризма, поэтому его упражнения с рифмами осознаннее и систематичнее, чем у других: в первом из приводимых стихотворений все женские рифмы образованы перестановками согласных, а мужские - усечениями конечных согласных; во втором преимущественно используются неравносложные рифмы. Размер стихотворений колеблется между тактовиком и акцентным стихом (№ 102-105).

Составные, разноударные, палиндромические рифмы

№ 32. ПЕН ПАН

У вод я подумал о бесе
И о себе,
Над озером сидя на пне.
В реке проплывающий пен пан

И ока холодного жемчуг
Бросает, воздушный, могуч, меж
Ивы,
Большой, как и вы.
И много невестнейших вдов вод
Преследовал ум мой, как овод,
Но, брезгая, брызгаю ими.
Мое восклицалося имя.
Во сне изрицал его воздух.
За воздух умчаться не худ зов.
Я озеро бил на осколки
И после расспрашивал, сколько.
Мне мир был прекрасно улыбен,
Но многого этого не было.
Но свист пролетевших копыток
Напомнил мне много попыток
Прогнать исчезающий нечет
Среди исчезавших течений.

В.Хлебников, 1914-1916.

Рифма - прием фонетический, рассчитанный на слух; но чем больше поэзия ориентируется не на устное исполнение, а на чтение глазами, тем больше и "рифмы для слуха" имеют возможность превратиться в "рифмы для глаза". Составные рифмы, в которых одно из составляющих слов полностью теряет ударение ("реже-те же", "докладом-на дом") еще звучат для слуха вполне естественно; они употреблялись и у классиков. Составные рифмы, в которых оба составляющих слова фактически сохраняют свои ударения ("овод: вдов вод") уже звучат неестественно и распознаются скорее глазом, чем ухом; такими любил пользоваться Маяковский. Разноударные рифмы, в которых графическое сходство рифмующих слов сохраняется, но сходство звучания разрушается разной позицией ударений ("ивы: и вы") - это уже только рифмы для глаза; даже футуристы пользовались ими лишь в экспериментах. Наконец, палиндромические рифмы (о палиндроме см. № 13), где второе слово повторяет не в прямом, а в обратном порядке слоги или даже звуки первого ("бе-се: се-бе", "воздух: худ зов"; ср.

у раннего Маяковского "рез-че: че-рез"), даже глазами с трудом опознаются как рифмы; Хлебников с его философским вкусом к палиндромону был здесь едва ли не единственным экспериментатором. Приблизительный смысл стихотворения: "сидя над озером, я представил себя водяным бесом, паном (господином) пены, среди его русалок: так я избывал свое одиночество ("нечет")".

Ассонанс и диссонанс

№ 33.

x x x

В суровую серую ночь
Иду я раздумчиво по лесу
Знакомой глухою тропой
К родному широкому озеру.

Грущу, позабыт и уныл;
Как ветер - тоска заунывная;
Но мерная песня волны
Душе утомленной послышится.

Я ветром холодным дышу
С моими унылыми думами,
А сосны да ветер - свою
Все песню поют мне угрюмую.

И нет утешенья душе,
Я слушаю стоны напевные...
Ах, сосны родные, зачем
Глушите вы плески размерные!

Ю.Верховский, (1917).

№ 34.

x x x

Сладко после дождя теплая пахнет ночь.
Быстро месяц бежит в прорезях белых туч.
Где-то в сырой траве часто кричит дергач.

Вот к лукавым губам губы впервые льнут.
Вот, коснувшись тебя, руки мои дрожат...
Минуло с той поры только шестнадцать лет.

В.Ходасевич, 1918.

Слово "ассонанс" (франц. "созвучие") употребляется в русском стиховедении в двух значениях. В широком смысле оно означает всякую неточную рифму ("Если рифма напоминает головку простой спички, то ассонанс - головку серной: он зажигается всегда и обо все", - выражался Шершеневич.) В узком смысле оно означает лишь предельный случай неточной рифмы - такой, когда между согласными звуками рифмующих слов не остается решительно никакого сходства, и созвучие ограничивается только ударным гласным. В зарубежной поэзии на таких ассонансах были построены, например, "Песнь о Роланде" или испанские романсы. В русской поэзии такой "чистый ассонанс" мало употребителен; к нему явно стремился Ю.Верховский в первом из этих стихотворений, последовательно ассонируя его строфы на О, Ы, У, Е (ср. № 97) - но и здесь приблизительно в половине созвучий участвуют еще и другие согласные и гласные звуки, так что созвучия могли бы служить рифмами в таких стихах, как у Шершеневича (например, "уныл: волны"; еще какие?).

Слово "диссонанс" (франц. "разнозвучие") обозначает противоположный случай: согласные звуки рифмующих слов соответствуют друг другу, и только ударные гласные различны (ночь-туч-дергач). В зарубежной поэзии диссонансами охотно пользуется, например, английский стих XX в. В русской поэзии разработка их по большей части ограничивалась отдельными стихотворениями (хотя Шершеневич написал так даже целую книжку, озаглавив ее "Итак итог"). Например, Северянин сочинил два "Пятицвета" - пятистишия, в которых через одно и то же сочетание согласных пропускались все пять основных гласных звуков русского языка (ср. ниже, № 37):

В двадцать лет он так нашустрил:
Проституток всех осёстрил,
Астры звездил, звезды астрил,
Погреба перереестрил.
Оставалось только - выстрел.

Иногда вместо "диссонанс" говорят "консонанс" (от слова "консоненты", согласные звуки), но этот термин неудобнее: в музыке он означает не "разнозвучие", а, наоборот, "созвучие".

Размер стихотворения Ходасевича - логаэд античного образца (ср. № 94-95).

Различные сочетания нетрадиционных рифмовок

№ 35. ТУЧЕЛЕТ

I Из черного ведра сентябрь льет
Туманов тяжесть
И тяжесть вод.
Ах, тучелета
Вечен звон
О неба жесть.

2 Язык
Не вяжет в стих
Серебряное лыко,
Ломается перо - поэта верный посох.
Приди и боль разуй. Уйду босой.
Приди, чтоб увести.

3 Благодарю за слепоту.
Любви игольчатая ветвь,
Ты выхлестнула голубые яблоки.
Сладка мне тень закрытых зябко век,
Незрячие глаза легки.
Я за тобой иду.

4 Рука младенческая радости
Спокойно крестит
Белый лоб.
Дай в веру верить.
То, что приплыло,
Теряет всяческую меру.

А.Мариенгоф, 1920.

С первого взгляда это стихотворение может показаться нерифмованным. Однако автор, поэт-имажинист и друг Есенина, сочинял его как рифмованное. Просто, во-первых, он принимал за рифму всякое самое малое созвучие (практически - повтор глас-

ного звука с прилегающим согласным: "язык:лыко", "посох-босой"), и, во-вторых, располагал эти рифмы в таком прихотливом порядке, что рифмическое ожидание, предсказуемость созвучия становилось невозможным. Порядок рифм в первых двух частях стихотворения - аБвАвб и абАвВб (напоминаем: строчные буквы - мужские рифмы, прописные - женские). Найдите сами рифмы в остальных частях стихотворения и определите каждую, пользуясь знакомыми терминами: "неравносложные", "разноударные", "неточные с усечением", "неточные с заменой" и пр. Любопытно, что при столь сложной рифмовке стихотворения размер его - как бы для компенсации - очень простой (какой?).

Согласование рифмических цепей

№ 36.

x x x

Трава свежа, земля мягка,
Ничто не мучит, не заботит.
На небе тают облака,
А солнце ноги мне золотит.

Тропы над берегом реки,
Не знаю я, куда приводят.
Мои мечтания легки
И так беспечно колобродят.

На берегу ряды кустов
Порою ветер нежно клонит,
А лес от птичьих голосов
Поет, звенит и нежно стонет.

Покой над тихою рекой
С покорной кротостью знакомит,
И ветки гибкой ни одной
Моя рука не переломит.

Душа, как верная раба,
У бога ничего не просит,
Но если что ей даст судьба,
Возьмет и ничего не бросит.

А если горе ей сулит,
А если муки ей готовит,
Она за все благодарит,
За все владыку славословит.

Всегда покорна и светла,
Она ни с чем, ни с чем не спорит,
Не разделит добра и зла
И смерти с жизнью не поссорит.

От зноя не стремится в тень
И вечной ночи не торопит, -
Настанет неизбежный день,
И будет кубок жизни допит.

Ф.Сологуб, 1889.

№ 37. ИТАЛИИ

В стране богов, где небеса лазурны
И меж олив где море светозарно,
Где Пиза спит, и мутный плещет Арно,
И олеандр цветет у стен Либурны,

Я счастлив был. И вам, святые урны
Струй фэзуланских, сердце благодарно
За то, что бог настиг меня коварно,
Где вы шумели, благостны и бурны.

Туда, туда, где умереть просторней,
Где сердца сны - и вздох струны - эфирней,
Несу я посох, луч ловя вечерний.

И суеверней странник, и покорней -
Проходит опустелою кумирней,
Минувших роз ища меж новых терний.

В.Иванов, (1911).

Когда мы обозначаем схему рифмовки строфы АБАБ или АББА или АБАББА, то этим мы говорим, что они сплетены из рифмических цепей А-А... и Б-Б-... Обычно подбор рифм для цепей А и

Б осуществляется независимо друг от друга; поэты лишь стараются, чтобы А не было похоже на Б и они не путались бы при восприятии. Но возможно и иное: эти цепи точных рифм могут перекликаться друг с другом ассонансами и диссонансами. Сонет Вяч. Иванова (ср. № 146) состоит из переплетения 5 рифмических цепей на -урны, -арно, -орней, -ирней, -ерний: слух сразу улавливает, что они образуют друг с другом диссонанс, и настраивается на соответственное ожидание. (Содержание стихотворения - воспоминание о Тоскане; Фэзулы - старинное название городка Фьезоле близ Флоренции, а Либурна - это Ливорно близ Пизы.) В стихотворении Ф.Сологуба четные рифмы всех 8 строф связаны ассонансом на -о- и различаются только стоящими после этого согласными: -от-од-он-ом-ос-ов-ор-оп-. Это гораздо менее заметно (ср. № 17) - отчасти благодаря перемежающим их нечетным рифмам, свободным от всяких перекличек.

Фоника

№ 38.

УТРО

(и-е-а-о-у)

Над долиной мглистой в выси синей
Чистый-чистый серебристый иней.
    Над долиной, - как изливы лилий,
    Как изливы лебединых крылий.
Зеленеют земли перелеском,
Снежный месяц бледным, летним блеском, -
    В нежном небе нехотя юнеет,
    Хрусталея, небо зеленеет.
Вставших глав блистающая стая
Остывает, в дали улетая...
    Синева ночная, - там, над нами,
    Синева ночная давит снами!
Молньями, как золотом, в болото
Бросит очи огненные кто-то.
    Золотом хохочущие очи!
    Молотом грохочущие ночи!
Заликует, - все из перламутра, -
Бурное, лазуревое утро:

Потекут в излучине летучей
Пурпуром предутренние тучи.

А.Белый, 1917.

№ 39. СЛОВО

(Стихи с созвучиями)

Слово - событий скрижаль, скиптр серебряный созданной славы,
  Случая спутник слепой, строгий свидетель сует,
Светлого солнца союзник, святая свирель серафимов,
  Сфер созерцающий сфинкс, - стены судьбы стережет!
Слезы связуя со страстью, счастье сплетая со скорбью,
  Сладостью свадебных снов, сказкой сверкая сердцам, -
Слово - суровая сила, старое семя сомнений!
  Слыша со стонами смех, сверстник седой Сатаны,
Смуты строитель, снабдивший строения скрежетом, Слово -
  Стали, секиры, стрелы, сумрачной смерти страшней!

В.Брюсов, 1918.

№ 40. ЧАРЫ ЛЮЧИНЬ

Лючинь печальная читала вечером ручьисто-вкрадчиво,
Так чутко чувствуя журчащий вычурно чужой ей плач,
И, в человечестве чтя нечто вечнее, чем чушь Боккаччио,
От чар отчаянья кручинно-скучная, чла час удач.

Чернела, чавкая чумазой нечистью, ночь бесконечная,
И члены чистые, как пчелы-птенчики безречных встреч,
Чудили всячески, от качки с течами полуувечные,
Чьи очи мрачные их чисел чудную чеканят речь.

Чем - чейка четкая - в часы беспечные мечтой пречистою
Отлично честная Лючинь сердечная лечила чад
Порочных выскочек? Коричне-глетчерно кричит лучистое
В качалке алчущей Молчанье чахлое, влача волчат...

И.Северянин, 1919.

№ 41. "ЖОРА ПЕТЕРБУРГСКАЯ"

Петр, что ж, оратай жизни новой,
Из мреж оранских ты исторг?
Витраж оранжерей багровый,
Мажора зодчего восторг.

А твой, Ижора, герцог славный -
Тамбур-мажор, а после стал
Шафирову оммажоравный, -
Мираж оранжевый нам дал.

Уж о Растрелли нету спора:
Помажь, - о радужный! - власы
Поэтов, чья да славит "жора"
Свежо рамбовские красы.

Пусть ж о ракурсах злых Кваренги
Ткут ложь ораторы всех каст, -
Вас все ж, - о, радуйтесь! - за деньги
"Продаж оракул" не продаст.

В.Пяст, Б.Мосолов, 1915.

Рифма есть лишь один из множества типов созвучий, возможных в стихе. Но элементом стихосложения и предметом стиховедения является только она, потому что только она канонизирована, играет структурную роль (сигнала конца строки) и вызывает ритмическое ожидание. Вся остальная фоника (или звукопись, от греч. phone "звук") в стихе не канонизирована. Она играет орнаментальную роль (звукового курсива, выделяющего то или иное отдельное место) и непредсказуема. Однако возможны исключения - когда какой-нибудь звук или звукосочетание повторяется настолько систематически, что это ощущается как принцип подбора слов и вызывает ожидание каждого следующего его появления. Таковы эти четыре стихотворения (подзаголовки их - авторские).

У А.Белого предсказуемы (с какого момента?) ударные гласные каждого слова, у В.Брюсова - начальные согласные каждого слова (именно такое созвучие называется "аллитерацией" в узком смысле слова; подобная аллитерация заменяла внутреннюю рифму в древнегерманском стихе). У Северянина предсказуемо наличие в

каждом слове малочастотного звука "ч", а у Пяста - еще более труднодостижимого бессмысленного звукосочетания "жора" (изобретателем этого фонического фокуса Пяст называет О.Мандельштама). Трудностями стихотворной задачи обусловлен вычурный перифрастический стиль последнего стихотворения: речь идет о Петре I, его сподвижниках Меншикове ("герцог Ижорский") и Шафирове, о зодчих петербургского барокко (Растрелли) и классицизма (Кваренги); "мрежами оранскими" названа Голландия (по Оранской династии), а "продаж оракулом" - журналист, ведший в журнале "Старые годы" отдел "Об аукционах и продажах". Рамбов - разговорное название Ораниенбаума под Петербургом: "мираж оранжевый" - Меншиков дворец, крашенный в оранжевый цвет; неологизм "оммажоравный" означает "равный почетом" (франц. hommage).

Размер стихов Брюсова - элегический дистих, чередование гексаметра (см. № 98) и пентаметра (гексаметра, усеченного в конце и на цезуре); размер Северянина - 6-ст. ямб с цезурами 2+2+2 и с 2-сложными наращениями при них (см. № 60); каков размер стихов Белого и Пяста?

Ш. РИТМИКА

Ударная константа

№ 42. ЧАСТУШКА

Как пошли с гармоникой, -
Скуку в землю затолкай!
   Как пошли по улице, -
   Солнце пляшет на лице.
Горюны повесились,
Пуще, солнце, веселись!
   Выходите, девицы:
   Мы любиться молодцы.
Не зевайте, пташеньки!
Стали вешние деньки.
   Запевай, которая!
   Будешь милая моя.
Рыжая, подтягивай!
Или в горле каравай?
   Черная, подмигивай!
   Ветер песней задувай.
Ох, гуляли по миру,
Распьянилися в пиру.

С.Городецкий, (1912).

№ 43. "Я" и "ТЫ"

Говорят, что "я" и "ты" -
Мы телами столкнуты.
   Тепленеет красный ком
   Кровопарным облаком.
Мы - над взмахами косы
Виснущие хаосы.
   Нет, неправда: гладь тиха
   Розового воздуха, -
Где истаял громный век
В легкий лепет ласточек, -

Где, заяснясь, "я" и "ты" -
Светлых светов яхонты, -
Где и тела красный ком
Духовеет облаком.

А.Белый, 1918.

№ 44.

ТАНТАЛ
(отрывок)

(Вершина горы вдали озарена первыми утренними лучами. Облако, тая, являет горный склон, и высеченный в скале престол, и царя на престоле.)

- Встань, Солнце, из-за гор моих! Встань озарить
Избыток мой и вознесенный мой престол,
Мой одинокий, и сады моих долин!
Встань, око полноты моей и светочем
Уснувший блеск моих сокровищ разбуди,
И слав моих стань зеркалом в поднебесьи,
Мой образ-Солнце! Вечный ли Титан тебя,
Трудясь, возводит тяжкой кручей предо мной,
Иль Феникс-птица мне поет свой вещий гимн,
Паря под сводом раскаленным меж двух зорь, -
С тобой, мой брат, я одинок божественно!..

(Солнечные лучи, спускаясь с вершины, достигают Тантала...)

В.Иванов, 1904.

В русских двухсложных размерах - ямбе и хорее - сильные места и слабые места чередуются через слог: (∪)×∪×∪×...∪′ Слабые места (∪) преимущественно безударны (если и ударны, то лишь за счет коротких односложных слов), сильные места (×) преимущественно, но не обязательно ударны. Единственное место, на котором ударение обязательно (′), - это последнее сильное место в строке ("ударная константа", от лат. *constans* "постоянный"). Если это ударение пропущено, - стих воспринимается

как укороченный на стопу ("Говорят, что я и ты" - 4-ст. хорей с муж. окончанием; "Мы телами столкнуты" - 3-ст. хорей с дакт. окончанием). Нарушение этого правила - как в приводимых стихотворениях - большая редкость. У С.Городецкого оно мотивировано имитацией частушки, с подчеркнутым скандированием под гармонику (характерна фонетическая рифма "с гармоник[а]й : затолкай"); в антропософских стихах А.Белого о преодолении плоти - имитацией немецкого стиха, где подобная рифмовка ударения с "полуударением" (Nebenton) обычна; во вступительном монологе трагедии В.Иванова о Тантале, пресытившемся своим счастьем, - имитацией античного стиха ("ямбического триметра"; в его имитации сочетаются 6-ст. ямб с муж. окончанием и 5-ст. ямб с дакт. окончанием).

Окончания стиха

№ 45. НОЧЬ

Ветки, темным балдахином свешивающиеся,
Шумы речки, с дальней песней смешивающиеся,
Звезды, в ясном небе слабо вздрагивающие,
Штампы роз, свои цветы протягивающие,
Запах трав, что в сердце тайно вкрадывается,
Теней сеть, что странным знаком складывается,
Вкруг луны живая дымка газовая,
Рядом шопот, что поет, досказывая,
Клятвы, днем глубоко затаенные,
И еще, - еще глаза влюбленные,
Блеск зрачков при лунном свете белом,
Дрожь ресниц в движении несмелом,
Алость губ, не отскользнувших прочь,
Милых, близких, жданных... Это - ночь!

В.Брюсов, 1915.

Все безударные слоги, следующие в конце стиха после ударной константы, называются "окончанием стиха" (клаузулой) и в счет стоп не идут. Окончания называются "мужскими" (последний слог - ударная константа), "женскими" (после константы -

I безударный слог), "дактилическими" (после константы - 2 безударных слога), "гипердактилическими" (после константы - 3 и более безударных слогов). Это стихотворение Брюсова начинается гипердактилическими окончаниями с 6 безударными слогами, а затем с каждым двустишием окончания укорачиваются на слог, вплоть до мужских. При всем том размер стихотворения остается один и тот же - 5-ст. хорей.

"Штампы роз" (правильнее: штамбы) - кусты роз.

Чередование окончаний

№ 46. М-Ж:

ТАИТИ

Со мной простись, моя Таис:
Готов корабль отплыть в Таити,
Где томно гнет к земле маис
Свои оранжевые нити.

Печальна ты? так не таись -
Матросы, без меня плывите:
Уста мне слаще, чем маис,
Таис желанней, чем Таити!

(1914)

№ 47. Ж-М:

ГВАДЕЛУПА

Кто любит, не закован в латы,
Но сердце тот открыть готов:
Я точным взором адвоката
Сказать сумею все без слов.

Вы на любезности не скупы
И снисходительны к гостям,
Но как туземец Гваделупы,
Я безразличен буду вам.

(1914)

№ 44. Д-М:

КИТАЯНКА

В Китае, тая, гейша милая,
Вздыхая, пьет китайский чай.

Но поступлю, конечно, мило я:
В Китай приеду невзначай.

Лишь денег нет - случайность странная,
Мою решимость не смущай.
Ах, если денег не достану я,
Как попаду в Китай, в Китай?

(1914)

№ 49. Д-Ж:

x x x

Исполнен церемонной грации,
С улыбкой важной богдыхана,
Я декламировал Горация
Китаянке благоуханной.

Дремали мандарины строгие -
Так, видно, принято в Пекине,
Любовный вздох при каждом слоге я
Лукаво добавлял к латыни.

(1914)

№ 50. Ж-Д:

КУЛЬБИН

Любитель перца и сирени,
Любезный даже с эфиопками,
Поверил: три угла - прозренье,
И марсиан контузит пробками.

Он в трели наряжает стрелы
И в мантии - смешные мании.
Сократ иль юнга загорелый
Из неоткрытой Океании?

И памятуя, что гонимый
Легко минует преисподнюю,
Плакатно-титульное имя
Чертит, задора преисполненный.

Когда ж, уединившись с богом,
Искусству гениев не сватает,

Он просит вкрадчиво и строго
Известности, а также святости.

1914

№ 51. М-Д: КАЖДОДНЕВНОЕ

Не птицей вольной я лечу,
Но, брошенный, я камнем падаю.
И мы вдвоем, лицом к лицу,
Вневременные мчимся в Падую, -

Иль, может быть, в иной Аид,
Географами не отмеченный,
Где сложат груз слепых обид
Все неудачные, увечные.

Несусь с тобой, с тобой вдвоем,
Огнем двойным сжигаем разом я,
И вижу на челе твоем
Улыбку скорбную со спазмою.

Ты молишь, чтоб господь хранил
Мое безумье каждодневное,
И для меня ты просишь сил,
А для себя прическу Евину.

От скуки смертной спасено
Все опрокинутое на землю.
Один кто стал бы пить вино
И доверять хмельным фантазиям?

1922-1923.

№ 52. Д-Д: НЕДОСТОВЕРНОЕ

Суровы, как Страстная пятница,
Благие чувства в душу прибыли.
От них не спрятаться, ни спятиться,
Ни удовольствия, ни прибыли.

Без экзегетики евангелий
И лжепифагорейской ветоши
Премудрость, воплотившись в ангеле,

Разбила душу мне на две души.

Вот эта - брошена соблазнами,
В ней клики с клироса и клирики;
А той подай роман с Фоблазами
И весь комплект блудливой лирики.

Сия раздвоенная неженка
Томится, как за чтеньем Зиммеля,
Не замечая, что невежливо
Ее давно в сторонку вымели.

1922-1923.

№ 53. Ж-Ж:

СМЕРТНОЕ

Он подойдет и тихо скажет,
Чтоб хоры ангельские пели,
И прокаженному прикажет
Придвинуться к моей постели.

Невнятных уст коснутся струпья
Благоуханнейшим зловоньем,
И я пойму тогда, что труп я,
Полуистлевший на амвоне. /.../

Мечей сверлящих остриями
Была душа моя проткнута,
И в пустоте, в последней яме
Нет ни покоя, ни уюта.

Я не любил, чтоб было сыро,
И кофе пил, когда погуще.
Я, закурив, читал в псалтири
Полезное на сон грядущий. /.../

Я не хочу! Пусть кто-то умер,
С меня достаточно заботы:
Какой тянуть на счастье нумер,
И если ты не я, то кто ты?

1922-1923.

№ 54. М-М: ОБЛАКА НАД СВЯТИЛИЩЕМ

Мы все в одну стучимся дверь,
Один сильней, другой слабей.
О милый друг, поверь, поверь:
Без веры смерть грозит тебе.

Никто не знает наперед,
Проснется ль завтра снова он,
Но каждый день и каждый год
Над нами тот же небосклон.

Скрывают те же облака
Святилище от наших глаз.
О милый друг, спеши, пока
Еще не бьет последний час...

(I92I)

№ 55. Ж-Д-М: x x x

Он подошел ко мне учтиво
С лицом, серьезным ненамеренно,
С улыбкой тонкой на губах,
Сказавши: "будьте терпеливы,
Не всем дано судить уверенно
О чуждых разуму вещах,
Но на земле, как в небесах,
Душа не может быть потеряна".

Сквозь приотворенные ставни
Весна дышала ароматами,
Виднелся звездный небосклон.
В раздумии следил наставник
За неподвижными вожатыми...
"Познайте, друг мой, - молвил он, -
Как прост любви благой закон,
Единый, сущий в каждом атоме".

А.Беленсон. (I92I).

Если прозаик хочет подчеркнуть концовку длинного периода, то обычно он делает последний речевой такт длиннее предыдущих: это как бы дает ощущение "вот все, что можно было сказать". В стихах - наоборот. Здесь, где соизмеримость стихотворных строк ощущается четко, концовочная строка обычно делается не длиннее, а короче предыдущих: это как бы дает ощущение "больше сказать нечего!", и побуждает при чтении делать удлиненную паузу.

Нагляднее всего это в стихах неравностопных: здесь чередования длинных (Д) и коротких (К) строк в последовательности ДДДК ДДДК... или ДКДК ДКДК... встречаются очень часто (найдите примеры у Пушкина или Лермонтова), а в противоположной последовательности, ...КККД или КДКД... - лишь единицами (см. №120-121). Однако в стихах равностопных тоже действует та же закономерность, только тоньше: счет идет не на стопы, а на слоги. Мужское окончание на слог короче женского, а женское - дактилического; и чем короче окончание, тем чаще оно употребляется в концовке строфы или полустрофы. Поэтому строфы с чередованием окончаний ЖМЖМ, ДМДМ, ДЖДЖ встречаются чаще и звучат плавнее, чем МЖМЖ, МДМД, ЖДЖД.

Почему "плавнее"? Обычно в четверостишии самая сильная смысловая пауза бывает (понятным образом) после 4-го стиха (конец строфы), следующая по силе - после 2-го (конец полустрофы), слабейшие - после 1-го и 3-го. В строфах с окончаниями типа ЖМЖМ смысловые и ритмические паузы совпадают после 2-го и 4-го стиха, и четверостишие дробится на 2+2 строки; а в строфах типа МЖМЖ после 2-го и 4-го стиха остаются паузы смысловые, а после 1-го и 3-го появляются паузы ритмические (укороченные окончания), т.е. четверостишие дробится на 1+1+1+1 строку и звучит резче и отрывистее. Проверьте, так ли это на ваш слух.

Во всех приведенных примерах рифмовка - перекрестная, АБАБ; попробуйте сами перестроить их так, чтобы рифмовка получилась парная (ЖЖММ, ММЖЖ и т.п.) или охватная (ЖММЖ и т.п.) и дать себе отчет, в чем изменилось звучание.

Автор этих стихов, А.Беленсон, был близок к "умеренным" футуристам и их теоретику Н.Кульбину. Падуя - итальянский го-

род, где Галилей делал опыты с падением тел. Экзегетика - искусство толкования (например, вычитывания из евангелия скрытой "премудрости"). Роман "Фоблаз" Луве де Кувре (ХУШ в.) назван как образец эротики, а сочинения философа Г.Зиммеля (конец XIX в.) как образец научной скуки.

Анакруса

№ 56. ЗНОЙ

Не воздух, а золото,
Жидкое золото
Пролито в мир.
Скован без молота,
Жидкого золота,
Не движется мир.

Высокое озеро,
Синее озеро
Молча лежит,
Зелено-косматое,
Спячкой измятое,
В воду глядит.

Белые волосы,
Длинные волосы
Небо прядет -
Небо без голоса,
Звонкого голоса,
Молча прядет.

С.Городецкий, 1905.

В этом стихотворении большинство строк представляет собой 2-ст. дактиль, но четыре среди них - 2-ст. амфибрахий: "Не воздух, а золото", "Не движется мир", "Высокое озеро", "Зелено-косматое". 2-ст. амфибрахий отличается от 2-ст. дактиля только тем, что начальному сильному месту, ударному слогу, здесь предшествует слабое место, один безударный слог. На слух мы чувствуем, что несмотря на эту разницу, стихотворение воспринимается как однородное и плавное.

Это значит, что начальное слабое место в стихе находится в нем на особом положении, это как бы подступ ("затакт", говоря по-музыкальному) к ритму стиха. Поэтому оно носит особое название "ана́круса" (по-гречески "оттяжка"), и размер этого стихотворения лучше определить не как "смесь 2-ст. дактилей и 2-ст. амфибрахиев", а как "2-ст. трехсложный размер с переменной анакрусой" - переменной, т.е. то односложной, то нулевой. В другом месте этой книги вы найдете пример "4-ст. двухсложного размера с переменной анакрусой" (№ 97), только там нулевые и односложные анакрусы будут чередоваться не беспорядочно, как здесь, а урегулированно. В двухсложных размерах переменные анакрусы встречаются очень редко, в трехсложных - немного чаще.

В противоположность таким стихам с переменной анакрусой обычные стихи - ровные дактили, ямбы и пр. могут быть названы стихами с постоянной анакрусой: нулевой в хорее и дактиле, I-сложной в ямбе и амфибрахии, 2-сложной в анапесте. Здесь тоже чувствуется, что эти начальные безударные слоги находятся на особом положении: на них чаще приходятся сверхсхемные ударения, чем на слабые места внутри строки. Поэтому, например, в "Евгении Онегине" строчка "Еж, мрак, мосток, медведь, метель" звучит ровнее и привычнее, чем предыдущая "Слова: бор, буря, ведьма, ель".

Цезура

№ 57. КЛАССИЧЕСКИЕ РОЗЫ

Как хороши, как свежи были розы
В моем саду! Как взор прельщали мой!
Как я молил весенние морозы
Не трогать их холодною рукой!

Мятлев. 1843 г.

В те времена, когда роились грезы
В сердцах людей, прозрачны и ясны,
Как хороши, как свежи были розы
Моей любви, и славы, и весны!

Прошли лета, и всюду льются слезы...
Нет ни страны, ни тех, кто жил в стране...
Как хороши, как свежи ныне розы
Воспоминаний о минувшем дне!

Но дни идут - уже стихают грозы.
Вернуться в дом Россия ищет троп...
Как хороши, как свежи будут розы,
Моей страной мне брошенные в гроб!

И.Северянин, 1925.

№ 58. ОН УЛЫБАЕТСЯ (из цикла "ПРОРОК")

Он долго говорил, и вдруг умолк.
Мерцали нам со стен сияньем бледным
Инфант Веласкеса тяжелый шелк
И русый Тициан с отливом медным.

Во мраке тлел камин; огнем цвели
Тисненых кож и чернь и позолота;
Умолкшие слова в тиши росли,
И ждал развернутый том Дон-Кихота.

Душа, убитая тоской отрав,
Во власти рук его была, как скрипка,
И увидала я, глаза подняв,
Что на его губах зажглась улыбка.

Черубина де Габриак (Е.Васильева),1910.

Цезура (лат. "разрез") - это постоянный словораздел внутри строки, повторяющийся из стиха в стих и облегчающий восприятие его ритма. Длинные строки (начиная с 6-стопных) без цезуры употребляются редко и воспринимаются плохо (см. №№ 77-80, 85-86). 5-ст. ямб, которым написаны эти два стихотворения, - стих средней длины: в русском стихосложении первое время он употреблялся с цезурой после 2 стопы, потом (с 1830-х гг.) преимущественно без цезуры (см. № 14, 15 и др.); современный слух утратил привычку к ней и почти перестал ее ощущать. В стихотворении Северянина выдержана именно эта цезура после 2 стопы

- как знак тоски по прошлому (найдите единственное ее нарушение); но чтобы хоть сколько-нибудь обратить на нее внимание читателя, Северянину пришлось дополнительно соблюсти постоянное ударение на предцезурной 2 стопе, что было совсем не обязательно (ср. № 19). В стихотворении Е.Васильевой (от лица Черубины де Габриак, фантастической героини, придуманной ею и М.Волошиным) выдержана другая цезура, после 3 стопы, почти никогда раньше в русской поэзии не употреблявшаяся, - как знак установки на избранный круг мастеров и знатоков стиха, которые одни смогут расслышать и оценить непривычную новацию.

Передвижная цезура

№ 59. ЗИМНЯЯ НОЧЬ

Не подняться дню в усилиях светилен,
Не совлечь земле крещенских покрывал.
Но, как и земля, бывалым обессилен,
Но, как и снега, я к персти дней припал.

Далеко не тот, которого вы знали,
Кто я, как не встречи краткая стрела?
А теперь - в зимовий глохнущем забрале -
Широта разлуки, пепельная мгла.

А теперь и я недрогнущей портьерой
Тяжко погребу усопшее окно,
Спи же, спи же, мальчик, и во сне уверуй,
Что с тобой, былым, я, нынешний, - одно.

Нежится простор, как дымногрудый филин,
Дремлет круг пернатых и незрячих свеч.
Не подняться дню в усилиях светилен,
Покрывал крещенских ночи не совлечь.

Б.Пастернак, 1913.

Это стихотворение Б.Пастернака (впоследствии переработанное в 1928 г.) написано 6-ст. хореем. 6-ст. хорей употребляется в русской поэзии в двух несмешиваемых разновидностях - цезурованной и бесцезурной (см. № 68-69). Признак цезурованного

6-ст. хорея - обязательное ударение на 3 стопе и словораздел после 3 стопы. В этом стихотворении обязательное ударение на 3 стопе строго выдержано, и это заставляет читателя (по крайней мере, привыкшего к русской стиховой традиции) ощущать следующий словораздел как цезуру. Но обязательное место цезуры после 3 стопы соблюдено только в шести стихах (как они располагаются по стихотворению?) - в остальных она сдвинута на слог раньше. Такой ритм 6-ст. хорея звучит разнообразнее, чем строго-цезурный (ср. № 68). В русский 6-ст. хорей такой цезурный сдвиг впервые ввел Надсон (см. его "Милый друг, я знаю..."); но для Пастернака он ассоциировался также с нарушениями цезуры в александрийском стихе (см. № 108) французских романтиков и символистов: в 1938 г. он употребил этот же стих в переводе из Верлена. Только такой переменный словораздел после постоянного ударения может называться "передвижной цезурой"; если внутри стиха постоянных ударений нет и постоянных словоразделов тоже нет, то перед нами просто бесцезурный стих (ср.№67).

Цезурные наращения

№ 60.

x x x

По тем дорогам, где ходят люди,
В часы раздумья не ходи, -
Весь воздух выпьют людские груди,
Проснется страх в твоей груди.

Оставь селенья, иди далеко
Или создай пустынный край,
И там безмолвно и одиноко
Живи, мечтай и умирай.

Ф.Сологуб, 1902.

№ 61.

ПОСЛЕ ПЕРВОЙ ВСТРЕЧИ

После первой встречи, первых жадных взоров
Прежде невидавшихся, незнакомых глаз,
После испытующих, лукавых разговоров
Больше мы не виделись. То было только раз.

Но в душе, захваченной безмерностью исканий,
Все же затаился ласкающий намек,
Словно там сплетается зыбь благоуханий,
Словно распускается вкрадчивый цветок...

Мне еще невнятно, непонятно это.
Я еще не знаю. Поверить я боюсь.
Что-то будет в будущем? Робкие приветы?
Тихое ль томленье? Ласковый союз?

Или униженья? Новая тревожность?
Или же не будет, не будет ничего?
Кажется, что есть во мне, есть в душе возможность,
Тайная возможность, не знаю лишь - чего.

В.Гофман, 1903.

Как стихораздел делит текст на стихи, так цезура делит стихи на полустишия (а сверхдлинные стихи - и на "третьестишия", как в № 77, и на "четверостишия", как в № 78). Иногда она старается уподобиться настоящему стихоразделу: совпадать с сильной синтаксической паузой, соблюдать на предцезурной стопе ударную константу, сопровождаться внутренними рифмами (см. № 77) и, наконец, как в стихоразделе после ударной константы могут появляться в стиховом окончании лишние слоги, не учитываемые при счете стоп (№ 45), так и при цезуре после ударной константы могут появляться цезурные наращения - такие же лишние слоги; не учитываемые при счете стоп.

4-ст. ямб обычно употребляется без цезур, но когда с цезурой (после 2 стопы), то почти всегда с такими наращениями ("Хочу быть дерзким, хочу быть смелым..." у Бальмонта, "Ищите жирных в домах-скорлупах..." в трагедии "Владимир Маяковский"); в приводимом стихотворении Сологуба (программном для него по содержанию) строчки 4-ст. ямба с наращениями и без наращений чередуются. 6-ст. хорей с цезурой после 3 стопы имеет обычно строение x◡x◡´◡|x◡x◡´◡(см. № 68); а в приводимом стихотворении В.Гофмана и перед цезурой и после цезуры может появляться лишний, наращенный слог ("...невидавшихся", "лукавых..."), так что строение становится x◡x◡´◡(◡)|(◡)x◡x◡´◡.

Это придает середине стиха заметную зыбкость, сближающую его звучание с ритмом тактовика (см. № 102).

Ритмика 4-ст. ямба

№ 62. МОЙ САД

Валерию Брюсову

Мой тайный сад, мой тихий сад
Обвеян бурей, помнит град...

В нем знает каждый малый лист
Пустынных вихрей вой и свист...

Завет Садовника храня,
Его растил я свету дня...
В нем каждый злак - хвала весне,
И каждый корень - в глубине...

Его простор, где много роз,
Глухой оградой я обнес, -

Чтоб серый прах людских дорог
Проникнуть в храм его не мог!

В нем много-много пальм, агав,
Высоких лилий, малых трав, -

Что в вешний час, в его тени,
Цветут-живут, как я, одни...

Все - шелест, рост в моем саду,
Где я тружусь и где я жду -

Прихода сна, прихода тьмы
В глухом безмолвии зимы...

Ю.Балтрушайтис, (1911).

№ 63. НОЧЬЮ НА КЛАДБИЩЕ

Кладбищенский убогий сад
И зеленеющие кочки.
Над памятниками дрожат,
Потрескивают огонечки.

Над зарослями из дерев,
Проплакавши колоколами,
Храм яснится, оцепенев
В ночь вырезанными крестами.

Серебряные тополя
Колеблются из-за ограды,
Разметывая на поля
Бушующие листопады.

В колеблющемся серебре
Бесшумное возникновенье
Взлетающих нетопырей, -
Их жалобное шелестенье.

О сердце тихое мое,
Сожженное в полдневном зное, -
Ты погружаешься в родное,
В холодное небытие.

А.Белый, 1908.

№ 64. ЗИМОЙ

Дуй, дуй, Дувун! Стон тьмы по трубам,
Стон, плач, о чем? по ком? Здесь, там -
По травам, ржавым, ах! по трупам
Дрем, тминов, мят, по всем цветам,
Вдоль троп упадших тлелым струпом,
Вдоль трапов тайных в глушь, где стан,
Где трон вздвигал, грозой за трусом
Пугая путь, фригийский Пан.

Дуй, дуй, Дувун! Дуй, Ветр, по трубам!
Плачь, Ночь! Зима, плачь, плачь, здесь, там,
По травам, трапам, тронам, трупам,
По тропам плачь, плачь по цветам!
Скуп свет; нет лун. Плачь, Ночь, по трудным
Дням! Туп, вторь, Ветр! По их стопам
Пой, Стужа! Плачьте духом трубным,
Вслух, вслух! по плугам, по серпам!

Дуй, дуй, Дувун! Дуй в дудки, в трубы!
Стон, плач, вздох, вой, - в тьму, в ум, здесь, там...
Где травы, трапы, троны? - Трупы
Вдоль троп. Все - топь. Чу, по пятам
Плач, стон, их туч, стон с суши к струйным
Снам, Панов плач по всем гробам.
Пой в строки! в строфы! строем струнным
На память мяты по тропам!

В.Брюсов, 1923.

Метрическая схема 4-ст. ямба -∪×∪×∪×∪́: на 8 слоге обязательное ударение, на других четных слогах необязательное ударение, нечетные слоги или безударны или заполняются односложными словами. В зависимости от того, какие четные места заняты ударениями, а на каких они пропущены, различаются несколько "ритмических форм" этого размера: одна 4-ударная ("Мо́й та́йный са́д, мой ти́хий са́д"), три 3-ударных ("На берегу́ пусты́нных во́лн", "Кладби́щенский убо́гий са́д", "О се́рдце ти́хое моё"), две 2-ударных ("И зелене́ющие ко́чки", "Потре́скива́ют огоне́чки"). В большинстве стихотворений, написанных 4-ст. ямбом, преобладающими являются вариации 4-ударная и третья 3-ударная (см., напр., № 46-55).

Стихотворение Балтрушайтиса почти целиком состоит из 4-ударных форм и потому звучит полновесно, четко и важно. (Балтрушайтис, один из старших русских символистов, писал стихи и на своем родном литовском языке; и там, наоборот, их ритм был более архаично-расшатан, чем у большинства его современников). Стихотворение Белого, наоборот, преимущественно состоит из 2-ударных форм с длинным междуударным интервалом (этот ритм перебивается лишь перед концовкой) и поэтому звучит легко, но замедленно; оно было написано как эксперимент, в связи со стиховедческими исследованиями Белого, сыгравшими важную роль в русском стиховедении XX в. Стихотворение Брюсова замечательно нарочитым обилием сверхсхемных ударений на нечетных слогах, создающих впечатление отрывистости и затрудненности, однако ни одно из них не разрушает ритма ямба, потому что все приходятся на односложные слова. (Пан - античное древнейшее

божество стихийных сил, в том числе "труса" (землетрясения); Дувун - (от слова "дуть") - имя, сочиненное самим Брюсовым). Обратите внимание на густые аллитерации в этом тексте.

При всей разнице звучания эти три стихотворения одинаково укладываются в метрическую схему 4-ст. ямба: таково ритмическое богатство этого размера.

Ритмика 6-ст. ямба

№ 65. ПИРЫ

Пью горечь тубероз, небес осенних горечь
И в них твоих измен горящую струю.
Пью горечь вечеров, ночей и людных сборищ,
Рыдающей строфы сырую горечь пью.

Исчадья мастерских, мы трезвости не терпим.
Надежному куску объявлена вражда.
Тревожный ветр ночей - тех здравниц виночерпьем,
Которым, может быть, не сбыться никогда.

Наследственность и смерть - застольцы наших трапез.
И тихою зарей - верхи дерев горят -
В сухарнице, как мышь, копается анапест,
И Золушка, спеша, меняет свой наряд.

Полы подметены, на скатерти - ни крошки,
Как детский поцелуй, спокойно дышит стих,
И Золушка бежит - во дни удач на дрожках,
А сдан последний грош, - и на своих двоих.

Б.Пастернак, 1913, 1928.

№ 66. ВТОРОЙ ФОРТЕПЬЯННЫЙ СОНЕТ

Над ризой белою, как уголь волоса,
Рядами стройными невольницы плясали,
Без слов кристальные сливались голоса,
И кастаньетами их пальцы потрясали...

Горели синие над ними небеса,
И осы жадные плясуний донимали,
Но слез не выжали им муки из эмали,

Неопалимою сияла их краса.

На страсти, на призыв, на трепет вдохновенья
Браслетов золотых звучали мерно звенья,
Но, непонятною не трогаясь мольбой,

Своим властителям лишь улыбались девы,
И с пляской чуткою, под чашей голубой,
Их равнодушные сливалися напевы.

И.Анненский, (1904).

№ 67. НЕЖИТЬ

Из вычурных кувшинов труб щуры́ и пращуры
в упругий воздух дым выталкивают густо,
и в гари про́жилках, разбухших, как от ящура
язык быка, он – словно кочан капусты.
Кочан, еще кочан – все туже, все лиловее –
не впопыхах, а бережно, как жертва небу,
окутанная испаряющейся кровию,
возносится горе́: благому на потребу.
Творца благодарят за денное и нощное,
без воздуханий, бдение – слепые чада.
И домовихой рыжей, раскорякой тощею
(с лежанки хлопнулась), припасено два гада:
за мужа, обтирающего тряпкой бороду
(кряхтел над сыровцем) – пройдоху-таракана,
и за себя – клопа из люльки, чуть распоротой
по шву на пузе, – вверх щелчком швыряет рьяно.
Лишь голомозый – век горюет по покойнице:
куда занапастилась? – чахнущий прапращур
мотает головой под лавкой, да – в помойнице
болтается щуренок: крысы хлеб растащат. /.../

В.Нарбут, (1912).

Метрическая схема 6-ст. ямба -∪×∪×∪×|∪×∪×∪́:
после 3 стопы обязательная цезура, переломное место строки.
Если предцезурный слог ударный ("мужская цезура"), то опорны-

ми ритмическими точками становятся это и последнее ударение, и стих как бы раскалывается на две симметричные половины: "Надежному куску / объявлена вражда..." Если на предцезурном слоге пропущено ударение ("дактилическая цезура"),то опорными становятся ударения на 2-й, 4-й и 6-й стопах, цезурный разлом ощущается слабее, и стих звучит не двухчленным, а как бы трехчленным ритмом: "Неопалимою сияла их краса..." Первый ритм звучит более четко и сухо, второй более изысканно и гибко.

Первое из приводимых стихотворений, о духовных пиршествах и дневной бедности художников, написано сплошь на мужских цезурах и двухчленном ритме; второе, о пальцах над клавиатурой фортепьяно, - почти сплошь на дактилических цезурах и трехчленном ритме (какую композиционную роль здесь играет ритмический перебой - две строки с мужскими цезурами?). Третье стихотворение, в нарушение всех традиций, вообще не соблюдает цезуры, поэтому в его 6-ст. ямбе нет опорных ударений, ритм становится трудноуловимым, и стих кажется тяжел и громоздок. Это перекликается с его нарочито-грубой тематикой (избяная нечисть приносит в печной трубе жертву небу) и затрудненной лексикой (архаизм "горе" - вверх, диалектизмы "сыровец" - недоготовленный квас, "голомозый" - растрепанный, и др.); такой антиэстетизм был вообще характерен для В.Нарбута.

Ритмика 6-ст. хорея

№ 68. x x x

На дворе соседнем выгнила солома.
Мне опять приснился этой ночью ты.
В полдень душный выйду: возле водоема
Свернутые звезды - желтые цветы.

И сказал, смеясь, покинутый вчера мне:
"Вам совсем не пишут: позабыть пора".
В узкие ворота провозили камни,
И кричали долго с лестниц мастера.

Я почти не вижу - солнце колет веки,
Голову на камень теплый положить!
За оградой просят нищие-калеки...
Разве это надо - непременно жить?

К.Арсенева, (1916).

№ 69. NOTTURNO

Навевали смуть былого окарины
Где-то в тихо вечеревшем далеке, -
И сирены, водяные балерины,
Заводили хороводы на реке.

Пропитались все растенья соловьями
И гудели, замирая как струна,
А в воде - в реке, в пруде, в озерах, в яме -
Фонарями разбросалася луна.

Засветились на танцующей сирене
Водоросли под луной, как светляки.
Захотелось белых лилий и сирени, -
Но они друг другу странно далеки...

И.Северянин, 1909.

Метрическая схема первого стихотворения - ×∪×∪´∪| ×∪×∪´∪ : в нем обязательная цезура (лишь в одной строке сдвинутая, как в № 59) и двухчленный ритм, напоминающий ритм 6-ст. ямба с мужской цезурой. Метрическая схема второго стихотворения - ×∪´∪×∪´∪×∪´∪ : в нем трехчленный ритм, напоминающий ритм 6-ст. ямба с дактилической цезурой, и совсем нет цезуры (поначалу намечаются устойчивые словоразделы после каждого 4-го слога, подчеркивающие трехчленность ритма, но потом они не выдерживаются). В 6-ст. ямбе, как мы видели по стихотворению № 64, такие ритмы еще могли сочетаться в одном тексте; в 6-ст. хорее это уже невозможно, двухчленный цезурованный и трехчленный бесцезурный 6 ст. хорей существуют, не смешиваясь.

Семантическая окраска этих двух разновидностей одного размера очень различна: цезурованный 6-ст. хорей звучит одно-

образно и уныло, напоминая о поэзии второй половины XIX в. ("У бурмистра Власа бабушка Ненила..."), бесцезурный 6-ст. хорей звучит быстро и четко, напоминая о народных песнях, особенно плясовых ("Ах ты сукин сын, комаринский мужик..."). Северянин подчеркивает эту плясовую легкость тонкой проработкой фоники (стараясь, чтобы между гласными стояло только по одному согласному). Озаглавлено его стихотворение музыкальным термином "ноктюрн", а в I строке упомянута флейта-свистулька "окарина".

Пеонические ритмы: I, П, IУ

№ 70. I: x x x

Ирисы печальные, задумчивые, бледные,
Сказки полусонные неведомой страны!
Слышите ль дыхание ликующе-победное
Снова возвратившейся, неснившейся весны?

Слышите ль рыдания снежинок, голубеющих
Под лучами знойными в бездонной высоте?
Видите ль сверкание небес, мечту лелеющих
Вечною мелодией о вечной красоте?

Нет! вы, утомленные, поникли - и не знаете,
Как звенит - алмазами пронизанная даль...
Только скорбь неясную вы тихо вызываете,
Только непонятную, стыдливую печаль.

И, намеки робкие, предчувствия безбрежные,
Сами ли не знаете, куда зовете вы...
Ирисы печальные, задумчивые, нежные,
Вы поникли, трепетные. Вы уже мертвы.

Н.Львова, (I9I3).

№ 7I. П: ОТ ПОЛЮСА ДО ПОЛЮСА

От полюса до полюса я Землю обошел,
Я плыл путями водными, и счастья не нашел.
Я шел один пустынями, я шел во тьме лесов,
Я всюду слышал возгласы мятежных голосов.

И думал я, и проклял я бездушие морей,
И к людям шел, и прочь от них в простор бежал скорей.
    Где люди, там поруганы виденья высших грез,
    Там тление, скрипение назойливых колес.
О, где ж они, далекие невинности года,
Когда светила сказочно вечерняя звезда?
    Ослепли взоры жадные, одно горит светло:
    От полюса до полюса – в лохмотьях счастья Зло.

К.Бальмонт, 1901-1902.

№ 72. IV: ИЗ-ЗА ЧЕГО? ИЗ-ЗА КОГО?

Из-за чего, из-за кого в солдаты взяты
Все милоюноши в расцвете вешних лет?
Из-за чего, из-за кого все нивы смяты
И поразвеян нежных яблонь белоцвет?
Из-за чего, из-за кого взят я в солдаты,
Я, ваш изысканный, изнеженный поэт?

И люди ль – люди? Ах, не люди – кровопийцы...
Все человечество потоками льет кровь.
Все англичане, все французы, все бельгийцы
Все в исступлении восстали за любовь!
И только гению в солдаты не годится,
Уже отдавшему всю жизнь свою за новь!..

Я болен сердцем и душой невыразимо,
И слабосилен, и бескровен, как аскет.
Не с вами я, и ваша жизнь проходит мимо,
И оттого, что я не ваш, я – ваш поэт.
Но мною жизнь – не ваша жизнь! моя! любима,
А в ней – вас очаровывать секрет.

И.Северянин, 1915.

В предыдущем параграфе мы видели, как своеобразно выглядела метрическая схема бесцезурного 6-ст. хорея с трехчленным ритмом: так, как будто она состояла не из 6 однородных стоп, а из 3 однородных двустопий, каждое с обязательным ударением на одной и необязательным ударением на другой стопе: ×∪ ′∪.

Такие однородные двустопия (по-гречески "диподии") называются "пеонами" I-м, П-м, Ш-м и IУ-м - в зависимости от того, на который слог приходится ударение. Хорей может звучать ритмами I пеона (´∪×∪ : "Ирисы печальные..." - 7-ст. хорей) и Ш пеона (×∪´∪ : "Навевали смуть былого..." - 6-ст. хорей), ямб - ритмами П пеона (∪´∪× : "От полюса до полюса..." - 7ст.ямб) и IУ пеона (∪×∪´ : "Из-за чего, из-за кого..." - 6 ст. ямб, ср. звучание других его ритмов в № 65-67).

Некоторые стиховеды считают пеоны даже не двустопиями, а цельными стопами и предлагают называть "Ирисы..." 4-стопным пеоном I-м, "От полюса..." - 4-ст. пеоном II-м, "Навевали..." - 3-ст. пеоном Ш-м, а "Из-за чего?.." - 3-ст. пеоном IУ-м; но это не общепринято. Для русских ямбов и хореев вообще характерна тенденция к чередованию частоударных и редкоударных стоп от конца к началу стиха, когда этому не мешает цезура ("вторичный ритм", "закон регрессивной акцентной диссимиляции"); ср. такие ритмы, как в 4-ст. хорее "Невидимкою луна...", в 4-ст. ямбе "Адмиралтейская игла...", в 5-ст. ямбе "И летопись окончена моя...". Пеонический ритм лишь доводит эту тенденцию до предела.

Ритмика трехсложных размеров

№ 73. - МОРОЖЕНОЕ ИЗ СИРЕНИ!

- Мороженое из сирени! Мороженое из сирени!
Полпорции десять копеек, четыре копейки буше.
Сударышни, судари, надо ль? - недорого - можно без прений...
Поешь деликатного, площадь: придется товар по душе!

Я сливочного не имею,фисташковое все распродал...
Ах, граждане, да неужели вы требуете крем-брюле?
Пора популярить изыски, утончиться вкусам народа,
На улицу специи кухонь, огимнив эксцесс в вирелэ!

Сирень - сладострастья эмблема. В лилово-изнеженном крене
Зальдись, водопадное сердце, в душистый и сладкий пушок...
Мороженое из сирени! Мороженое из сирени!
Эй, мальчик со сбитнем, попробуй! Ей-богу, похвалишь, дружок!

И.Северянин, 1912.

№ 74. ТЕТРАДЬ

Вот - вдоль исписана книгами, черный
Свод стенограмм (лейбниц-глифы), тетрадь
Лет, с пультов школьных до вольных, как жернов,
Полночей: в памяти старая рать!

...Сутра с утра; мантра днем; день молчаний;
В мантии майи мир скрыт ли, где скит? -
...Сутки в седле! перьев сорок в колчане!
Вскачь за добычей! тебе степи, скиф!

... Babel und Bibel ; бог, змий, прародитель;
Дюжина, семь, шестьдесят, - счет Халдей. -
... Но - в белый мрамор вязь роз Афродите,
В триметры драм бред победных Медей!

...Тоги; дороги, что меч; влечь под иго
Всех; в речи медь; метить все: А и В. -
...Тут же суд: путь в катакомбы; владыки
Душ; плач; о ком бы? плач, Рим, по тебе!

...Замок, забрало, железо, лязг копий;
Трель трубадура к окну, муж и честь. -
...Брат ли Кабраль кораблю? индийских копей
Золото фландрский банкир тщится счесть...

...Дальше!.. Вопли толп; радио с небоскреба...
Дальше!.. Жизнь воль; Марс в союз; враг с планет. -
И... Вновь у башни троянской (из гроба!)
Старцев спор, выдать Елену иль нет. -

Круг всех веков, где дикарь в Übermensch'e
Все, все - во мне! рать сдержать сил не трать!
Бей в пулемет, нынь! рядов не уменьшить!
В ширь, в высь растут лейбниц-глифы, тетрадь!

В.Брюсов, 1923.

Первое стихотворение написано 6-ст. амфибрахием с цезурой после 3-й стопы (звучит как сдвоенный 3-стопник); содержание его - призыв популяризировать "изыски" новейшей поэзии ("буше"

- глоток; вирелэ - средневековая французская лирическая песня сложного строения). Второе стихотворение написано 4-ст. дактилем; содержание его - обзор мировой истории, которая вся вмещается в сознание одного человека (по двустишиям перечисляются приметы эпох: Индия, скифы, Вавилон и Библия, Греция, Рим, раннее христианство, средневековье, великие открытия, современность ("нынь"), грядущее и опять гомеровская Греция; "лейбниц-глифы" - универсальное письмо, каким Лейбниц в ХУП в. предлагал записывать не звуки, а идеи; Übermensch - "сверхчеловек" грядущего времени).

В трехсложных размерах (дактиле, анапесте, амфибрахии) пропуски ударений обычно встречаются редко, и разнообразие ритма достигается преимущественно игрой словоразделов (ср. № 75-76) и сверхсхемными ударениями на слабых позициях. Эти два стихотворения пытаются разнообразить ритм более энергично: Северянин - пропусками ударений, дающими изысканные междуударные интервалы ("Мороженое из сирени!.."), Брюсов - наоборот, изобилием сверхсхемных тяжелых ударений, дающих нарочито затрудненный, спотыкающийся ритм. В северянинском стихотворении в 12 строчках пропущено 8 схемных ударений (где?), в брюсовском в 28 строчках добавлено 38 сверхсхемных ударений. А в одном месте к этому присоединяется и пропуск ударений, и перебой получается еще резче ("радио с небоскреба"; впрочем, может быть, Брюсов произносил на французский лад "радио́"?). Такая склонность к затрудненному утяжеленному ритму была очень характерна для поздних экспериментов Брюсова: ср. № 64. Обратите внимание также на густую сеть аллитераций (и даже внутренних рифм) и резкие переносы фраз с строки на строку ("анжамбманы": "черный / свод...", тетрадь / лет..." и т.д.): они тоже усложняют восприятие стихотворения Брюсова.

Словоразделы

№ 75. x x x

Ветер с моря тучи гонит,
Роет отмель, с сушей споря;
Ветер дым до зыби клонит,
Дым в пространствах вольных моря.

Малых лодок реет стая,
Белым роем дали нежит.
В белой пене тихо тая,
Вал за валом отмель режет.

В.Брюсов, 1900.

№ 76. ПОСЛЕ ГРЕЗ

Я весь день, все вчера проблуждал по стране моих снов;
Как больной мотылек, я висел на стеблях у цветов;
Как звезда в вышине, я сиял, я лежал на волне;
Этот мир моих снов с ветерком целовал в полусне.
Нынче я целый день все дрожу, как больной мотылек;
Целый день от людей, как звезда в вышине, я далек,
И во всем, что кругом, и в лучах, и во тьме, и в огне,
Только сон, только сны, без конца открываются мне...

В.Брюсов, 1895.

Первое из этих стихотворений написано 4-ст. хореем, второе - 5-ст. анапестом. Их ритм очень четок: как будто каждая стопа звучит выделенно. Это оттого, что почти все словоразделы (границы между словами) здесь совпадают с границами стоп: "Ветер / с моря / тучи / гонит", каждое слово - хореическая стопа; "Я весь день, / все вчера / проблуждал / по стране - моих снов", каждое слово - анапестическая стопа. Такие стихи - редкость: обычно поэты обращают главное внимание на ритм ударений, а в ритме словоразделов следуют естественным тенденциям языка, стараясь лишь о том, чтобы расположение их было не слишком однообразно и не делало стих монотонным. (Даже здесь в концах строф первого стихотворения и в последней строке второго стихотворения Брюсов допустил отклонения от стопобойного ритма словоразделов; найдите их).

Вспомним известное пушкинское четверостишие, написанное таким же полноударным 4-ст. хореем, как и брюсовское "Ветер с моря...":

"Всё мое", - сказало злато;
"Всё мое", - сказал булат.
"Всё куплю", - сказало злато;
"Всё возьму", - сказал булат.

Здесь расположение ударений - в точности такое, как у Брюсова, но расположение словоразделов - совсем иное: они не совпадают со стопоразделами, а наоборот, разрезают почти каждую стопу посредине: "Всё / мо - ё, / ска - зал / бу - лат". Если у Брюсова почти все словоразделы оказывались женские (после безударного слога: "Ветер/..."), то у Пушкина - мужские (после ударного слога: "Всё/..."). От этого брюсовское стихотворение звучит как бы спокойно и убаюкивающе, пушкинское - энергично и напористо. (Так ли это на ваш слух? Осмысления такого рода всегда отчасти субъективны.)

IУ. МЕТРИКА

Сверхдлинные размеры с цезурами, внутренние рифмы

№ 77. ВСТРЕЧА

Близ медлительного Нила, там, где озеро Мерида, в царстве
пламенного Ра,
Ты давно меня любила, как Озириса Изида, друг, царица и
сестра!
И клонила пирамида тень на наши вечера.

Вспомни тайну первой встречи, день, когда во храме пляски
увлекли нас в темный круг,
Час, когда погасли свечи, и когда, как в странной сказке,
каждый каждому был друг,
Наши речи, наши ласки, счастье, вспыхнувшее вдруг!

Разве ты, в сияньи бала, легкий стан склонив мне в руки
через завесу времен,
Не расслышала кимвала, не постигла гимнов звуки и толпы
ответный стон?
Не сказала, что разлуки - кончен, кончен долгий сон!

Наше счастье - прежде было, наша страсть - воспоминанье,
наша жизнь - не в первый раз,
И, за временной могилой, неугасшие желанья с прежней силой
дышат в нас,
Как близ Нила, в час свиданья, в роковой и краткий час!

В.Брюсов, 1907.

№ 78. И ТЫ ШЕЛ С ЖЕНЩИНОЙ

И ты шел с женщиной, - не отрекись. Я все заметила, - не гово-
ри.
Блондинка. Хрупкая. Ее костюм был черный. Английский. На голо-
ве -
Сквозная фетэрка. В левкоях вся. И в померанцевых лучах зари
Вы шли печальные. Как я! Как я! Журчали ландыши в сырой траве.

Не испугалась я, - я поняла: она - мгновенье, а вечность - я.
И улыбнулась я, под плач цветов, такая светлая. Избыток сил
В душе почувствовав, я скрылась в глубь. Весь вечер пела я.
Была - дитя.
Да, ты шел с женщиной. И только ей ты неумышленно взор ослезил.

И.Северянин, 1912.

Средняя длина речевого такта (ко́лона) в обычной прозе, по существующим подсчетам, - 8±1 слогов. Соответственно этим слуховым привычкам и стихи такого объема ощущаются как "средние", "нормальные": таковы 4-ст. ямб и хорей, 3-ст. дактиль, амфибрахий и анапест. Стихи меньшей стопности ощущаются как "короткие", большей стопности - как "длинные". Практически употребительны ямб и хорей не длиннее 6 стоп; а дактиль, амфибрахий и анапест не длиннее 5 стоп. Да и то, как мы видели (№ 65-69), 6 ст. хореи часто, а 6-ст. ямбы почти всегда употребляются с цезурой, разделяющей стих на полустишия и позволяющей воспринимать его облегченно - в два приема.

Стихи длиннее употребительного объема воспринимаются как "сверхдлинные", применяются редко и почти всегда с цезурами: иначе слуху почти невозможно за ними уследить. Если мало одной цезуры, то вводятся две (и делят стих не на два полустишия, а на три "третьестишия"). Цезуры могут быть подчеркнуты наращениями и усечениями слогов (№ 61) и внутренними рифмами.

Стихотворение Брюсова (тема его - "прапамять", воспоминание о своем "прежнем существовании" в древнем Египте) написано трехстишиями 12-, 12- и 8-стопного хорея; но на каждой 4-й стопе стоит ударная константа, а после нее - цезура, и благодаря этому громоздкое трехстишие легко воспринимается как последовательность трех, трех и двух 4-стопников. (Ср. № 69-72: на какой "пеон" похож этот ритм?) Цезуры подчеркнуты внутренними рифмами. Что главное в членении стиха - не рифмы, а именно цезуры, видно из того, что в третьем, укороченном стихе присутствуют все три рифмы предыдущих стихов ("И клон<u>ила</u> пирам<u>ида</u> / тень на наши веч<u>ера</u>", "Наши р<u>ечи</u>, наши л<u>аски</u>, / счастье, вспыхнувшее вдр<u>уг</u>" и т.д.), но первая из них почти ускользает от внимания, потому что не находится в конце

4-стопного члена.

Стихотворение Северянина членится еще сложнее. Оно написано 10-стопным ямбом; мужская цезура делит стих на два 5-стопных полустишия; а дактилическая цезура после 6-го слога делит каждое полустишие на два "четверостишия", из которых первое может восприниматься как 2-ст. ямб с дактилическим, а второе как 2-ст. ямб с мужским окончанием: "И ты шел с женщиной, - / не отрекись. // Я все заметила, - / не говори..." (Сравните эти 5-стопные полустишия с 5-ст. ямбом в № 58, с цезурою на том же месте; в каком цезура звучит отчетливее и почему?).

Иногда говорят, будто сверхдлинные стихи - это только графическая условность, а реально первое из наших стихотворений представляет собой вереницу 4-ст. хореев, а второе - вереницу то ли 5-ст., то ли 2-ст. ямбов. Это не так. Попробуйте переписать оба стихотворения короткими строчками - они будут звучать отрывистее и однообразнее. Это потому, что тогда все обязательные словоразделы в них придутся на стихоразделы и будут ощущаться равными по силе. В настоящем же виде в стихотворении Брюсова легко различаются словоразделы первой степени (в конце стиха) и второй степени (на цезуре), а в стихотворении Северянина еще и третьей степени (на цезуре внутри полустиший). Вот это ощущение иерархии обязательных словоразделов и является спецификой сверхдлинных стихов. (Попробуйте прочитать стихотворение Северянина не так, как размечено выше, а с иной иерархией цезур: "И ты шел с женщиной, - // не отрекись, я все заметила, - // не говори..." Какое чтение кажется более естественным и почему?).

Сверхдлинные размеры бесцезурные

№ 79. ПО САННОМУ ПУТИ

По санному пути так хорошо скользить в поля!
Вокруг покоятся в сугробах ранние морозы.
И в золоте заката спят пустынные березы.
И веет ветер, зябнущие щеки шевеля.
И на щеках твоих горят приветливые розы...

По санному пути так хорошо скользить в поля!
И счастья не найти милей, чем зимнее блужданье,
Вдвоем, по дымчато седым, безлюдным берегам, -
Там колокольчиком баюкать снежное молчанье,
Пока не станет холодно укутанным ногам,
И возвращаясь в городок - в тревогу и сиянье, -
Забыть, как тени облаков скользили по снегам!

Я.Годин, (1913).

№ 80. Из цикла "АЛТАРЬ СТРАСТИ"

Истинное сладострастие - самодержавно,
Как искусство, как религия, как тайный смысл
Вечного стремленья к истине, единой, главной,
Опирающейся в глубине на правду числ.

Сладострастие не признает ни в чем раздела.
Ни любовь, ни сострадание, ни красота
Не должно ничто соперничать с порывом тела:
В нем одном на миг - вся глубина, вся высота!

Дивное многообразие жрецу открыто,
Если чувства все сумеет он перебороть;
Свят от вечности алтарь страстей, и Афродита
Божеским названием святит поныне плоть /.../

В.Брюсов, 1918.

Первое из этих стихотворений написано 7-ст. ямбом (почти одновременно тем же редким размером и похожей редкой строфой написал стихотворение В.Пяст - совпадение, казавшееся знаменательным); второе - 7-ст. хореем. Обычно эти размеры, если и употреблялись, то с цезурой, дробившей стих на 4+3 стопы и тем облегчавшей их восприятие: "Стояла серая скала / на берегу морском..." (7-ст. ямб Лермонтова), "Не буди воспоминаний. / Не волнуй меня..." (7-ст. хорей Бальмонта). Здесь они употреблены без цезуры и от этого стих ощущается особенно длинным. (В первом примере от этой удлиненности он кажется как бы скользящим, во втором как бы громоздким и важным; возможны и другие осмысления.) Слух, не имея возможности опереться на

дополнительные ударные константы, как в сверхдлинных цезурованных размерах и как в "пеонах" (см. № 69-72), сбивается со счета стоп; если в такое стихотворение вставить 6-стопную или 8-стопную строчку, заметить это будет трудно (ср. вольные многостопные размеры, № 85-86).

Любопытно, что во втором стихотворении на самом деле даже имеется "цезура" - постоянный словораздел после 9 слога (проверьте!); но она совершенно не ощущается, во-первых, потому, что она проходит внутри стопы, а не между стоп, как обычно, и во-вторых, потому что она не сопровождается ударной константой. Сравните звучание "Алтаря страсти" со звучанием брюсовской же поэмы "Конь блед", написанной тоже 7-ст. хореем, но совсем без цезуры; заметите ли вы разницу?

Сверхкороткие размеры

№ 81. Н.Н.ПУШКИНА

С рожденья предал
Меня господь:
Души мне не дал,
А только плоть.

Певец влюбленный
Сошел ко мне
И опаленный
Упал в огне.

В земле мы оба,
Но до сих пор
Враги у гроба
Заводят спор.

Ответ во многом
Я дам не им,
А перед богом
И перед ним.

Б.Садовской, (1927).

№ 82. ТЕМА ПРЕДЧУВСТВИЙ

Зигзаги
Волны
Отваги
Полны,
И саги
Луны
Во влаге
Слышны!

№ 83. ПОХОРОНЫ

Лоб -
Мел.
Бел
Гроб.
Спел
Поп.
Сноп
Стрел -

Запрета
В искусстве
Мне нет.
И это
Предчувствий
Сонет.

В.Брюсов, 1894.

День
Свят!
Склеп
Слеп.
Тень -
В ад!

В.Ходасевич, 1928.

Первое из этих стихотворений написано 2-ст. ямбом: уже этот размер ощущается как непривычно короткий. Второе стихотворение написано I-ст. ямбом (или I-ст. амфибрахием: в таких коротких строках, где не успевает возникнуть повторяющееся чередование сильных и слабых мест, различить эти размеры невозможно). Третье стихотворение состоит только из I-сложных слов (здесь тем более невозможно сказать, если ли это I-ст. хорей или I-ст. дактиль со сплошными мужскими окончаниями, или "I-сложная стопа", о которой речь ниже (№№ 87-88). Второе и третье написаны в форме сонета (ср. № 143-146; к какому типу "правильного" сонета принадлежит одно из них?). Такие "I-сложные сонеты" писались в качестве стихового фокуса едва ли не на всех европейских языках; на русском, кроме этого, известен опыт И.Сельвинского (в книге "Студия стиха").

Вольные размеры

№ 84. Из цикла "КОЛОКОЛЬЧИКИ И КОЛОКОЛА"

Слышишь: к свадьбе звон святой,
Золотой!
Сколько нежного блаженства в этой песне молодой!
Сквозь спокойный воздух ночи
Словно смотрят чьи-то очи
И блестят,
Из волны певучих звуков на луну они глядят,
Из призывных дивных келий,
Полны сказочных веселий,
Нарастая, упадая, брызги светлые летят,

Вночь потухнут, вновь блестят
И роняют светлый взгляд
На грядущее, где дремлет безмятежность нежных снов,
Возвещаемых согласьем золотых колоколов.

К.Бальмонт (пер. из Э.По), 1895.

№ 85. x x x

Средь снегов, дыша тоской и дымом,
В каменных лохмотьях, скроенных вчера,
Мы, туземцы опрокинутого Рима,
Ищем хлеба кус и место у костра.
Революция, трудны твои уставы.
Схиму новую познали мы:
Нищих духом роковую правду
И косноязычные псалмы.
Что ж ты, сердце, тщишься вызвать к жизни
Юные года в миру -
Средь огней Парижа голубых и сизых
Запах ландыша и пламя смуглых рук,
Флорентийских башен камень, теплый в полдень,
Розовый, как рощ окрест миндаль?
О, помедли, колесница Солнца,
Ибо в радости твоей печаль!
Но несутся огненные кони...
В эти скудные, томительные дни
Я благословляю смерть в родимом доме
И в руках пришельцев головни.
Есть величье в беге звезд и истин.
На восток великий караван идет.
И один отставший, вспомнив прежних рощ приют тенистый,
На минуту медлит, а потом идет вперед.

№ 86. x x x

Кому предам прозренья этой книги?
Мой век, среди растущих вод,
Земли уж близкой не увидит,
Масличной ветви не поймет.

Ревнивое встает над миром утро.
И эти годы - не разноязычий сеть,
Но только труд кровавой повитухи,
Пришедшей, чтоб дитя от матери отсечь.
Да будет так! От этих дней безлюбых
Кидаю я в века певучий мост.
Другим концом он обопрется о винты и кубы
Очеловеченных машин и звезд.
Как полдень золотого века будет светел!
Как небо воссияет после злой грозы!
И претворятся соки варварской лозы
В прозрачное вино тысячелетий.
И некий человек в тени книгохранилищ
Прочтет мои стихи, как их читали встарь,
Услышит едкий запах седины и пыли.
Заглянет, может быть, в словарь, -
Средь мишуры былой и слов убогих,
Средь летописи давних смут
Увидит человека, умирающего на пороге,
С лицом, повернутым к нему.

И.Эренбург, I92I.

Вольным стихом (не путать со свободным стихом!) называется текст, написанный неравностопными строчками в неупорядоченной последовательности. В русской классической поэзии разрабатывался только вольный ямб - размер басен Крылова, "Горя от ума" и "Маскарада". Он состоял в основном из 3-, 4-, 5- и 6-стопных строчек, т.е. из размеров, привычных читателю; 6-стопные строчки всегда имели цезуру. Последнее из приводимых стихотворений тоже написано вольным ямбом, но звучание его совсем иное - менее четкое, более аморфное. Это только оттого, что в нем есть строки длиннее 6-ти стоп (найдите их), а среди 6-стопных строчек больше бесцезурных, чем цезурованных (укажите их) - ср. № 67.

Первые два стихотворения написаны вольным хореем, но тоже звучат по-разному: первое четче, второе аморфнее. Это оттого, что в первом стихотворении выдержан ритм Ш пеона (см. № 67-

72), все строки - четностопные (последовательность стопностей: 4, 2, 8, 4, 4, 2, 8, 4, 4, 8, 4, 4, 8, 8), слух как бы мерит их не стопами, а парами и поэтому легче охватывает и соизмеряет. Во втором же стихотворении строки разнообразнее по длине (сосчитайте в них сами последовательность стопностей) и неоднородны по ритму (к каким ритмическим типам принадлежат 6--стопные строки?). Эренбург был не единственный, кто пользовался вольными размерами такого рода: у Маяковского таким вольным хореем написаны, например, "Товарищу Нетте" и "Сергею Есенину", а таким вольным ямбом - большая часть поэмы "Во весь голос".

"Односложные стопы"

№ 87. ВОЗВРАЩЕНИЕ ВОЖДЯ

Конь - хром,
Меч - ржав.
Кто - сей?
Вождь толп.

Шаг - час,
Вздох - век.
Взор - вниз.
Всё - там.

Враг. - Друг.
Терн. - Лавр.
Всё - сон...
- Он. - Конь.

Конь - хром.
Меч - ржав.
Плащ - стар.
Стан - прям.

М.Цветаева, 1921.

№ 88. ПОЭТУ

Верь в звук слов:
Смысл тайн - в них, -
Тех дней зов,
Где взник стих.

Дай снам власть,
Пусть вихрь бьет;
Взвей стяг - страсть:
Путь в даль - взлет!

В.Брюсов, 1921.

Традиционный запас силлабо-тонической метрики - два двухсложных метра (ямб и хорей) и три трехсложных (дактиль, амфибрахий и анапест). Возможны ли в русской силлабо-тонике еще и другие метры? Мы видели, что были испробованы 4-сложные "сто-

пы" - пеоны (№ 69-72); но они невольно распадались на двухсложные, и ритм их звучал как разновидности ямбического и хореического ритма. Если испробовать 6-сложные, то они таким же образом распадутся или на двухсложные, или на трехсложные (в зависимости от положения сильного места в стопе); кроме того, они так длинны, что в стих не вошло бы больше двух таких стоп, а этого недостаточно для необходимого ощущения повторяемости. Остается испытать I-сложные и 5-сложные стопы. Стих из односложных стоп вполне возможен: он будет представлять собой вереницу односложных слов с полновесными ударениями. "Одностопным" размером такого метра можно считать сонет, приведенный выше (№ 81); "двухстопным" - стихотворение Цветаевой (посвящено мужу поэтессы, живым вернувшемуся с гражданской войны); "трехстопным" - стихотворение Брюсова (с подзаголовком "гном", т.е. - по-гречески - "наставительное изречение"); "четырехстопным" - стихотворение В.Иванова, напечатанное ниже (№ 112). Из примеров видно, что ритм их однообразен, а "вместить" они могут лишь малую часть русского словаря (около 6%). Поэтому распространения они не получили.

"Пятисложные стопы"

№ 89.

ПРО́КЛЯТАЯ

Не кори меня,
Моя матушка,
Не терзай мое
Сердце девичье!

Знать такой уж я
Уродилася,
Нераскаянной
Греховодницей.

Приголубь меня -
Твое детище,
На кровать мою
Сядь тесовую.

Разметалась я
По кровати всей.
Тело белое
Пышет полымем.

Развились мои
Косы русые.
Расходилась грудь,
Как морская зыбь.

Никому меня
Не показывай:
Береги свое
Имя доброе.

Ты прости меня,
Приласкай меня!
Не кляни твое
Родно детище.   /.../

С.Соловьев, (1910).

№ 90. БАРХАНЫ

Безводные золотистые пересыпчатые барханы
Стремятся в полусожженную неизведанную страну,
Где правят в уединении златолицые богдыханы,
Вдыхая тяжелодымную златоопийную волну.

Где в набережных фарфоровых императорские каналы
Поблескивают, переплескивают коричневой чешуей,
Где в белых обсерваториях и библиотеках опахалы
Над рукописями ветхими - точно ветер береговой.

Но медленные и смутные не колышатся караваны,
В томительную полуденную не продвинуться глубину.
Лишь яркие золотистые пересыпчатые барханы
Стремятся в полусожженную неизведанную страну.

Г.Шенгели, 1916.

Размер первого из этих стихотворений хорошо знаком русскому читателю: им много писал Кольцов и другие имитаторы русской народной песни (иногда печатая его короткими 5-сложными строчками, как здесь, иногда - сдвоенными, 10-сложными). В XIX в. его иногда называли "сугубый (т.е. двойной) амфибрахий" (почему? начертите схему этого 5-сложника и амфибрахия, и вы поймете); в XX в.- "кольцовский пятисложник". Размер второго стихотворения, наоборот, уникален: кроме этого намеренного метрического эксперимента он ни разу не употреблялся. Тем не менее, они родственны между собой: оба представляют собой вереницу "5-сложных стоп", первое - с сильным местом на 3 слоге, второе - на 2 слоге. Разница же между ними в том, что в первом размере граница стопы совпадает с границей стиха (или полустишия, если строки сдвоены), т.е. намеренно отбита словоразделом; во втором

же размере этого нет, и слова перетекают из стопы в стопу так же свободно, как во всех других размерах (только в середине есть обязательная цезура - найдите ее! - но и она не разделяет, а рассекает стопу). Из примеров видно: если односложный метр звучит натянуто из-за недостатка односложных слов в русском языке, то пятисложные метры - из-за недостатка многосложных. С.Соловьев (как и Кольцов и многие другие) выходит из затруднения, нагромождая много сверхсхемных ударений (на первом и последнем слогах строчек). Г.Шенгели этого избегает, зато сам сбивается в счете слогов и три раза допускает в междуударных промежутках 5 безударных слогов вместо 4-х (найдите эти места).

Логаэды стопные и строчные

№ 91. x x x

Я живу в пустыне, вдали от света,
Один ветер вольный вокруг гуляет,
Не нужна мне только свобода эта,
И что делать с нею, душа не знает.

Не ищу я больше земного клада,
Прохожу все мимо, не глядя в очи,
И равно встречаю своей прохладой
Молодых и старых, и дни, и ночи.

Огоньки мелькают чужих желаний...
Вот подходит утро в одежде сизой;
Провожаю ночь я до самой грани
И целую край золотистой ризы.

№ 92. x x x

Речи погасли в молчании,
Слова - как дымы.
Сладки, блаженны касания
Руки незримой.

Родина наша небесная
   Горит над нами,
Наши покровы телесные
   Пронзило пламя.

Всюду одно лишь Веление...
   (Как бледны руки!)
Слышу я рост и движение
   Семян в разлуке.

Сердце забыло безбрежное
   Борьбу и битвы.
Тихо встает белоснежное
   Крыло молитвы.

А.Герцык, (1910).

№ 93. x x x

Как в истерике, рука по гитаре
Заметалась, забилась, - и вот
О прославленном, дедовском Яре
Снова голос роковой поет.

Выкрик пламенный, - и хору кивнула,
И поющий взревел полукруг,
И опять эта муза разгула
Сонно смотрит на своих подруг.

В черном черная, и белы лишь зубы,
Да в руке чуть дрожащий платок,
Да за поясом воткнутый, грубый,
Слишком пышный, неживой цветок.

Те отвыкнуть от кочевий успели
В ресторанном тепле и светле.
Тех крестили в крестильной купели,
Эту - в адском смоляном котле!

За нее лишь в этом бешеном сброде,
Задивившись на хищный оскал,

Забывая о близком походе,
Поднимает офицер бокал.

С.Парнок, (1916).

Слово "логаэд" по-гречески означает "прозо-песня", т.е. как бы стихи менее правильные, более приближенные к прозе, чем обычные. Выражалась эта "прозаизация" в том, что обычные стихи состояли из однородных стоп, а логаэды - из разнородных стоп, но в твердой постоянной последовательности: например, два хорея, дактиль и еще два хорея. (Такой размер назывался "сапфический 11-сложник" по имени поэтессы Сапфо; именно им написано первое стихотворение А.Герцык). В стихе такого рода метр, т.е. упорядоченное чередование сильных и слабых мест, налицо; но уловить его труднее, потому что периодичность этого чередования больше: расположение ударений повторяется не из стопы в стопу, а из стиха в стих. Такие размеры - с правильным чередованием неоднородных стоп - иногда называют "стопными логаэдами". Эта периодичность может стать и еще больше: из двустишия в двустишие, - например, все нечетные стихи составлены из дактилей, а четные из ямбов. (Именно так - чередованием 3-ст. дактиля и 2-ст. ямба - написано второе стихотворение А.Герцык). Такие размеры - с правильным чередованием неоднородных строк - иногда называют "строчными логаэдами". Строчные логаэды могут включать в себя стопные логаэды как составную часть. Например, в стихотворении С.Парнок о цыганской певице (Яр - ресторан в старой Москве с знаменитым цыганским хором) первые строки всех строф представляют собой стопный логаэд: два хорея и два анапеста; вторые и третьи строки - 3-стопные анапесты, а четвертые - 5-стопный хорей. Таким образом, середина строфы как бы подхватывает анапестический ритм начального логаэда, а конец строфы возвращает к его хореическому ритму; периодичность повторяющегося расположения ударений - из четверостишия в четверостишие.

Логаэды античного образца: алкеева и сапфическая строфа

№ 94. АЛКЕЙ - САФО

На небе звезды свой хоровод ведут.
Светила ярче светит краса твоя,
Сафо, средь дев лесбосских граждан,
Будто луна на большой поляне.

Фиалки в рощах и в потайных лугах
Цветут, и скромный вид их милей богам,
Чем розы пышные и лавры,
Чем Дионисовы плющ и мирты.

В венке фиалок ты мне мила, Сафо,
Твоя улыбка сердце сжимает мне.
И я б сказал свое желанье...
Верь, что мне стыд говорить мешает.

№ 95. САФО - АЛКЕЮ

Сколько звезд горит на высоком небе,
Сколько рыб морских и фиалок мирных, -
Столько чудных дев на Лесбосе чудном
С ясною душою.

Я - одна из них, и мое желанье -
Средь лесбосских дев, безмятежных, чистых, -
Запевать в хорах на пирах веселых
Песни о счастьи.

Я пою любовь, но любви не знаю.
Милости богов мне дают услады.
Мой венок из роз - на кудрях златистых -
Дар Аполлона.

Льстивый твой язык утиши молитвой,
В дар богам неси свой любовный трепет.
И в груди своей сохрани святыню -
Чистое сердце.

М.Л.Гофман, (1910).

Излюбленной областью применения логаэдических размеров были переводы и подражания античным лирическим стихам. Здесь подлинники представляли собой упорядоченное чередование долгих и кратких слогов, а имитации - безударных и произвольноударных слогов. Так, "алкеев 11-сложник" получал вид ∪×∪´∪| ×∪∪´∪× ; "алкеев 10-сложник" -×∪∪×∪∪×∪´∪; "алкеев 9-сложник"-∪×∪×∪×∪´∪ ; "сапфический 11-сложник" -×∪×∪´|∪∪×∪´∪ ; "адоний" -×∪∪´∪ . Почти все эти размеры разлагаются лишь на неоднородные стопы (какие?) и, стало быть, являются стопными логаэдами. Далее, упорядоченно чередуясь, они образуют 4-стишные строфы: "алкееву" (два алкеевых 11-сложника, 9-сложник и 10-сложник) и "сапфическую" (три сапфических 11-сложника и адоний); в составе этих строф они являются, таким образом, также и строчными логаэдами.

Эти строки и строфы получили свои названия от имен древнегреческого поэта Алкея и поэтессы Сапфо́ (или Са́фо), которые жили ок. 600 г. до н.э. на эгейском острове Лесбосе. Среди отрывков их стихов сохранились два четверостишия (сомнительной подлинности), в которых Алкей признается в своем нескромном желании, а Сапфо его вразумляет. Модест Гофман (впоследствии известный пушкинист), в своей ранней книжке стихов ("Гимны и оды", почти все - античными размерами) развернул эти отрывки в два небольшие стихотворения, написанные соответственно алкеевой и сапфической строфой. Цезура в 11-сложных строках (Гофман ее строго соблюдает) у Алкея и Сапфо отсутствовала, и была введена в эти размеры только римским поэтом Горацием (I в. до н.э.). Цезура позволяет почувствовать в этих строфах волносбразное чередование восходящего (∪× ...) и нисходящего (×∪ ...) ритма: в алкеевой - восходящее полустишие, нисходящее полустишие (дважды), восходящий стих, нисходящий стих; в сапфической - нисходящее полустишие, восходящее полустишие (трижды), нисходящий стих. Таким образом, в алкеевой строфе восходящие и нисходящие ритмы уравновешиваются, а в сапфической преобладают нисходящие, и от этого она звучит спокойнее. Так ли это на ваш слух?

Смешанные метры

№ 96. x x x

– Прости, – сказала, –
Забудь ошибку!.. –
Ветром умчало
Ее улыбку...

И было скучно.
И было снежно.
Снег беззвучный
Таял нежно

Фонари бежали
К углам, от ступеней.
Тени дрожали
Дрожью осенней.

Синели лужи.
Дымилась слякоть.
О, почему же
Хотелось плакать!

Я.Годин, (1913).

В стихотворении № 92 ("Речи погасли в молчании...) упорядоченно чередовались строки дактиля и ямба; и мы это называли "строчным логаэдом". А что, если строки этих двух (и даже трех, четырех, пяти...) метров будут следовать друг за другом беспорядочно, как разностопные строки в вольном стихе (№ 85-86)? Именно так написано стихотворение Я.Година: в нем представлены 2-стопные размеры всех 5 метров (сокращенно: Я, Х, Д, Ам, Ан), но в совершенно непредсказуемой последовательности – Я, Я, Д, Я; Ан, Ам, Д, Д; Я, Я, Х, Х; Я, Я, Я (или Д?), Я. Как ни странно, такие стихи – с правильной предсказуемостью стоп в строке, но с непредсказуемой последовательностью строк в строфе и стихотворении – в русской поэзии совершенно не употребительны. Кроме этого, нам известно лишь одно: "Дозор" В.Брюсова (1899) (найдите его в Собрании сочинений и запишите последовательность метров). Оно тоже написано короткими строчками: видимо, слух не успевает в них привыкнуть к метру и легко переключается на другой. Попробуйте мысленно удлинить все строки нашего стихотворения до 3 стоп ("Прости, – она сказала..."); как изменится общее звучание? Такие "смешанные метры" (термина для них еще нет) – интересная область для будущих поэтов-экспериментаторов.

Полиметрия, логаэды, ассонирующие рифмы

№ 97. НИМФЫ

Сестры, сестры! Быстро, быстро - вместе, вместе вслед за ним!
Вкрадчивым топотом, ласковым шопотом, сладостным ропотом
вдруг опьяним.
Душен шелест листьев сонных, рощ лимонных сладкий бред.
Путник взволнованный, сном очарованный, негой окованный,
грезой согрет.
Ах, кружитесь, мчитесь мимо, вдруг - незримо вновь к нему.
Страхи задушите, вздохи потушите, песню обрушите в тихую тьму.
Путник милый, о, внемли же! Ближе, ближе тайный миг.
Разве ты радости, ласковой сладости, пламенной младости в нас
не постиг?

Наша ночь тиха, тепла;
Играть мы будем до утра.
Нынче юная пришла
Впервые к нам еще сестра.

Звезды в небе зажжены
Среди колеблющейся тьмы:
Так торжественно должны
При них сестру приветить мы.

Клики, плески далеко
Мы бросим в пляске горячо;
В круг сплетемся так легко -
Рука с рукой, к плечу плечо.

Крикнет нимфа на берегу:
"Силены, фавны! вас зову!"
Спляшем с ними на лугу
Во сне хмельном - иль наяву?

Брат! И ты в хмельной толпе
Не устремишься ль по росе?
Легок бег босой стопе!
Эй, люди! К нам бегите все!

После плясок нас в тиши
Лелеют пирные огни.
Сестры - все мы хороши,
К любой груди чело склони.

Будет ночь жива, светла
В багровых отсветах костра.
Как в траве ала, бела
Твоя подруга и сестра!

Путник милый, о внемли же! Ближе, ближе тайный срок!
Разве ты радости, ласковой сладости, пламенной младости нам
не сберег?
Да, ты с нами! Да, ты слышишь! Грезой дышишь и горишь!
Ночь благодатная, тьма ароматная, ширь необъятная, нежная тишь!
Звуки, лейтесь, вейтесь, девы, - как напевы знойных чар!
Вами посеянный, ночью взлелеянный, вихрями взвеянный, буен
пожар!
Сестры, сестры! Быстро, быстро! С нами, с нами - вот же он!
Тающим топотом, плещущим шопотом, радостным ропотом он опьянен!

Ю.Верховский, (1910).

В этом стихотворении Ю.Верховского, автора "Идиллий и элегий" (СПб., 1910), адресата "послания" А.Блока, - начало и конец написаны одним размером, а середина, вставленная между ними, как в рамку, - другим. Такое сочетание разных размеров в одном тексте называется "полиметрией" (греч. "многоразмерность") и обычно мотивируется переменой темы, эмоций, точки зрения - в конечном счете, интонации. В полиметрию могут сочетаться и более короткие отрывки текста; так, полиметрично стихотворение Маяковского "Прощание" (см. № 8), где одно 4-стишие написано дольником (ср. № 99, 100), а другое вольным хореем (ср. № 85).

Здесь оба сочетаемые размера представляют собой логаэды, но разные. В серединной части это - правильное чередование строк 4-ст. хорея и 4-ст. ямба (при желании можно сказать, что это - "двухсложный размер с переменной анакрусой", см. № 54).

В начальной и конечной части это - правильное чередование 8-ст. хорея и 8-ст. дактиля (восприятие их соседства облегчается одинаковым их цезурным членением на 2+2+2+2 стопы, дополнительно подчеркнутым внутренними рифмами: в хореических строках между 2 и 3 коленом, "...сонных, ...лимонных" и т.д., в дактилических строках между I, 2 и 3 коленом, "...топотом, ...шопотом, ...ропотом" и т.д.). Противопоставлены эти разноразмерные куски не только тем, что в крайних строчки длинные, а в среднем короткие, но еще и тем, что в крайних все рифмы - мужские закрытые (т.е. кончающиеся согласным звуком; найдите одно исключение), а в среднем - мужские открытые (кончающиеся гласным звуком) и вдобавок ассонирующие (см. № 35): здесь сменяются строфы с рифмами на А, Ы, О, У, Е, И, А, образуя таким расположением некоторую симметрию; в крайних кусках тоже можно уловить симметрию рифмующих гласных (И, Е, У, И и О, И, А, О), но более слабую.

<u>Гексаметр</u>

№ 98. x x x

В звездный вечер помчались,
В литые чернильные глыбы,
Дымным сребром
Опоясав борта
И дугу означая
Пенного бега.
Слева
Кошачья Венера сияла,
Справа
Вставал из волн
Орион, декабрем освеженный.
Кто, поглядев в небеса
Или ветр послушав,
Иль брызги
Острой воды ощутив на ладони, -
Скажет:
Который
Век проплывает,

Какое
Несет нас в просторы судно:
Арго ль хищник,
Хирама ли мирный корабль,
Каравелла ль
Старца Колумба?..
Сладко
Слышать твой шопот, Вечность!

Г.Шенгели, 1920.

В строчных логаэдах было упорядочено чередование разнородных строк; если оно становилось неупорядоченным, перед нами возникали "смешанные метры". В стопных логаэдах было упорядочено чередование разнородных стоп; если оно становится неупорядоченным, перед нами возникают дольники - переходная форма от силлабо-тонического стихосложения к чисто-тоническому. Первым дольниковым размером, освоенным русской поэзией, был "дактилохореический гексаметр" (греч. "шестимерник") - 6-стопный дактиль с женским окончанием, в любой стопе которого вместо трехсложного дактиля мог быть поставлен двухсложный хорей. Этот стих всем знаком по переводам и подражаниям античному эпосу. Античными ассоциациями насыщено и это стихотворение Г.Шенгели (Венера; Орион; "Арго"- корабль аргонавтов; Хирам - царь моряков-финикиян во времена Соломона). Оно состоит из 9 стихов гексаметра, разбитых на короткие строки для декламационной выразительности (ср. № 8). Первый стих: "В звездный вечер помчались, в литые чернильные глыбы..."; последовательность дактилей (Д) и хореев (Х) в ней - ХДДДДХ. Восстановите сами остальные стихи гексаметра и запишите последовательность в них дактилей и хореев. Сравните эти гексаметры с чередованием гексаметров и пентаметров ("пятимерников") в № 39.

Дольник 3-иктный и 4-иктный

№ 99. x x x

Над Невой завывает сирена,
И тучи близко к земле.

Чугунные вижу колена
У царя на серой скале.

По земле - это тень моя бродит,
Я давно окаменел;
В неизвестном и диком роде
Остался мой царский удел.

И там, над застывшей водою,
Где нет ни людей, ни огня,
Я тоже железной уздою
Удерживаю коня!

Б.Эйхенбаум, (1913).

№ 100. x x x

Девушка пела в церковном хоре
О всех усталых в чужом краю,
О всех кораблях, ушедших в море,
О всех, забывших радость свою.

Так пел ее голос, летящий в купол,
И луч сиял на белом плече,
И каждый из мрака смотрел и слушал,
Как белое платье пело в луче.

И всем казалось, что радость будет,
Что в тихой заводи все корабли,
Что на чужбине усталые люди
Светлую жизнь себе обрели.

И голос был сладок, и луч был тонок,
И только высоко, у Царских Врат,
Причастный Тайнам, - плакал ребенок
О том, что никто не придет назад.

А.Блок, 1905.

Слово "дольник" происходит от слова "доля", имеющего более широкий смысл, чем слово "стопа": стопы в силлабо-тонической строке всегда равносложны (или 2-сложны, или 3-сложны),

а доли в дольниковой строке могут быть то 2-сложны, то 3-сложны. Поэтому мы называем дольник переходной формой от силлаботоники к чистой тонике и измеряем в нем длину стиха не числом стоп, а числом сильных мест (иктов), слабые интервалы между которыми колеблются от I до 2 слогов.

Таким образом, ритмическое ожидание не исчезает, но становится расплывчатее. В стихотворении, написанном силлабо-тоническим анапестом, стих, начинающийся "Над Невой завывает...", может иметь только одно продолжение - слово типа "сирена", чтобы последний междуиктовый интервал был такой же 2-сложный, как и первый. В стихотворении же, написанном дольником, такое начало может иметь два продолжения: как "Над Невой завывает сирена" (оба интервала 2-сложные), так и "Над Невой завывает буря" (второй интервал I-сложный); но, например, вариант "Над Невой завывает ураган" (второй интервал 3-сложный) уже невозможен.

Гексаметр был 6-иктным дольником; но самыми употребительными размерами дольника, освоенными в начале XX в., были 3-иктный и 4-иктный, - часто с переменной анакрусой (№ 56), как в обоих приводимых примерах. Легко рассчитать, что число возможных сочетаний I- и 2-сложных интервалов в этих размерах ограничено. Так, 3-иктный дольник имеет лишь 5 ритмических форм: с интервалами 2-2 ("Над Невой завывает сирена"), I-2 ("У царя́ на се́рой скале́"), 2-I ("В неизве́стном и ди́ком ро́де"), I-I ("Я давно́ ока̇мене́л" - на среднем икте пропущено ударение!) и смешанная ("Уде́ржива́ю коня́" или "Уде́рживаю̇ коня́" - на среднем икте пропущено ударение, и от этого ритм может восприниматься двояко). Разметьте сами расположение междуиктовых интервалов в обоих стихотворениях.

Тактовик 3-иктный и 4-иктный

№ IOI. Из цикла "БУКОВИНСКИЕ ПЕСНИ"

Полюбил, и не видел лица ее,
Только ясные очи сияли,
Полюбил, и не спрашивал совета
Сам сказал ей про любовь у колодца.

Ворон конь умчал их вихрем
В далекие горы, к чужим людям,
Далекие горы, чужие люди
Стали им дороже родни и дома.
Через год сын у них родился,
И ему по деду нарекли они имя,
И то имя, словно руки, потянуло
Через дальние горы, в край родимый.
А когда они пришли в край родимый,
Никого в живых не застали,
Перебили родные друг друга
За ее побег, его обиду.
Подрастет скоро сын их и спросит,
В память чью нарекли ему имя,
Ничего они ему не ответят,
И покинет он их в печали.
Не любите же, люди, без совета,
Не женитесь, не исполнивши закона,
Не кидайте родни и отчизны,
И тогда будет счастье вам в детях.

С.Федорченко, (1925).

№ 102. ГИМН БЕССМЕРТИЮ

Привет тебе, пламя творческого мира,
Вечного знанья пылающий язык,
Чистый зачаток, исход обильный пира,
Призрак смертельный к ногам твоим поник.

Ты вещество неподвижное волнуешь,
Велишь соединяться ему и жить,
Ты глину ваяешь и в обликах ликуешь,
В тысячах существ свою проводишь нить.

Создания свои разрушаешь напрасно,
Смерть превозмогает над жизнью порой,
И вновь из обломков встаешь ты ежечасно
В новых созиданьях торжественной игрой.

Горнило Солнца питаешь ты собою,
Лазурью одеваешь немые небеса,
Луну серебришь над облачной мглою,
Тобой сияет зорь венчанная краса.

Рождаешь переклички в роще туманной,
Деревьям ты даруешь зеленый убор,
В реке ты, как музыка с печалью тонкотканной,
В море - как хриплый угрожающий хор. /.../

К.Бальмонт, пер. из Х.Эспронседы, (1923).

Следующий после дольника шаг от силлабо-тоники к чистой тонике - это тактовик. Если в дольнике объем слабых интервалов между иктами колебался в пределах двух вариантов (1-2 слога), то в тактовике он колеблется в пределах трех вариантов (1-2-3 слога). Соответственно и ритмическое ожидание ударности / безударности каждого следующего слога здесь становится еще расплывчатее. Разницу между дольником и чисто-тоническим стихом ("акцентным стихом", примеры которого - № 30-31) уловить на слух легко, между тактовиком и чисто-тоническим стихом - труднее; например, В.Шершеневич (№ 31) начинает стихотворение акцентным стихом, а кончает тактовиком, сам, видимо, того не замечая.

Заметим: как в дольнике отдельные строки могли звучать правильными анапестами и амфибрахиями ("Над Невой завывает сирена"), так и в тактовике отдельные строки могут звучать не только анапестами ("Не кидайте родни и отчизны"), но и хореями или ямбами ("Не женитесь, не исполнивши закона"). Удивляться этому не приходится: чем более расшатан, расплывчат ритм стиха, тем легче он включает в себя более строгие ритмы как частные свои случаи.

К тактовику близок по строению русский народный речитативный стих (былины, повествовательные песни); именно поэтому С.Федорченко выбрала его для своей имитации народной песни. Анакруса в ее стиховторении - 2-сложная (кроме двух строчек), в "Гимне" Бальмонта - переменная 1-2-сложная. Расположение междуударных интервалов в строчках "Гимна": 2-1-3, 2-2-3, 2-2-<u>3</u>, 2-2-<u>3</u>, 2-2-3, 3-2-1, 2-2-3, 3-1-<u>3</u> и т.д. Знаком "<u>3</u>"

здесь обозначен трехсложный междуиктовый интервал с сверхсхемным ударением в середине ("Чи́стый зача́ток, исхо́д оби́льный пи́ра, При́зрак смерте́льный к нога́м твои́м пони́к" - слова "обильный" и "твоим" лежат в междуиктовых интервалах, и ударение на них - сверхсхемное). Доведите сами эту запись до конца.

Некоторые авторы употребляют термин "тактовик" и в других значениях (см., например, А.П.Квятковский, "Поэтический словарь", М., 1966).

Тоническое стихосложение: акцентный стих, раешный стих

№ 103. ПРО ЧЕРВЯКА

Слава господу-богу,
Пошел Червяк в путь-дорогу...
По пешему пути
Трудно тому Червяку идти.
Ох, господи, грех,
Лежит камень с орех!
Куды Червю пройти,
Кругом Червю ползти.
Богородица святая,
Соломина-то какая,
Соломина толста
Да долга, что верста.
Ой, господи батюшка,
Ты куда, Червяк, катишься?
Да тут яма темнешенька
С под сухой с горошинки...
Ой, святые угодники,
Сидит Жук греховодник,
Усом вертит,
Глазом глядит,
Меня, Червяка, видит... /.../

С.Федорченко, (1925).

№ 104. ЧЕСТЬ

Служа в охранке
Уже лет десять,
Свои замашки
И привычки
Давно успел уравновесить
Иван Петров.
Подле часов
Всегда в кармашке
Носил он спички,
Медаль в петличке,
И в Новом банке
Имел он свой вклад -
Сто пятьдесят.
Мужчина в соку,
Под тридцать лет,
Вставал он чуть свет
И до поздней ночи
Был начеку.
За всеми следил,
За всеми ходил
Походкой тяжелой,
Подняв воротник...
Короче -
Наблюдал за крамолой,
Как честный шпик.
Была у него любовница,
Мелкая чиновница,
Угощала его по воскресеньям
Пирогами
С грибами,
Сравнивала себя с грациями
И завязывала банки с вареньем
Прокламациями... /.../

П.Потемкин, (1911).

За порогом трактовика начинается чисто-тоническая система стихосложения. Колебания междуиктовых интервалов в 1-2 слога (как в дольнике) и в 1-2-3 слога (как в тактовике) слух еще может уловить и выделить; но отличить на слух, без подсчета, например, 4-сложный интервал от 5-сложного уже вряд ли возможно. В таком стихе ритмическое ожидание ударности / безударности каждого следующего слога исчезает совсем - остается лишь обычное общеязыковое ожидание того, что за вереницей безударных слогов, наконец, последует ударный. Таким образом, длина стиха в тонической системе измеряется не числом стоп (и, соответственно, сильных мест - иктов), а числом слов (и, соответственно, ударений): строки различаются 2-ударные, 3-ударные, 4-ударные и т.д. Не нужно думать (как часто делают), что в тоническом стихотворении все строки должны быть равны по числу ударений: как в силлабо-тонике вполне законны неравно-

стопные стихи (урегулированные или вольные), так и в тонике - неравноударные.

Так как акцентный стих лишен метра, то повышенную важность в его организации приобретает рифма. Самый типичный образец акцентного стиха начала XX в. (4-ударного) - эти стихи В.Шершеневича (выше, № 30-31); сходное звучание имел акцентный стих и у Маяковского. Стихи Шершеневича имели перекрестную рифмовку (АБАБ). Если акцентный стих имеет парную рифмовку, то звучит он несколько упорядоченнее, распадаясь на законченные двустишия; если, наоборот, рифмовка его более прихотлива, то звучит он более беспорядочно и аморфно. Первый случай представлен здесь стихотворением (для детей) С.Федорченко: такой парнорифмованный акцентный стих употребителен в народной говорной поэзии (свадебные приговоры, балаганные зазывания, лубок; подражание ему - пушкинская "Сказка о попе и работнике его Балде") и носит особое название "раешный стих". Второй случай представлен "сатириконским" стихотворением П.Потемкина (ср. № 4: иная тема, но столь же непредсказуемая рифмовка); такой стих почти не употребителен.

Тоническое стихосложение: свободный молитвословный стих

№ 105. ПЕСНЯ НА РАБОТЕ

Благослови нас, Царь наш Батюшка,
На труды Твои, на трудную землю Твою,
Как сына Твоего возлюбленного,
Как отрока Твоего Иисуса.
Да плотничал он, други, на земле да тридцать лет
И победил начальника зла и отца праздности,
И царь небес укреплялся трудом, как сын человеческий.
Так благослови нас на всякое низкое дело твое по лицу всей земли,
Потом на дело божье в винограднике твоем.
Нет в небесах твоих ни одного отдыхающего иль сидящего,
Не имеют покоя день и ночь тьмы тем и тысячи тысяч твоих.
Ибо ты Отец Вечноделающий,
И сын твой Искупитель - Раб всех даже до этого дня,

А мы трудящие названные братья его,
Избранные в веки. Аминь.

А.М.Добролюбов, 1901.

Мы уже встречались со "свободным стихом" - свободным от четкого ритма и от рифмы (№ 2). Теперь мы можем определить его терминологически: свободный стих - это нерифмованный (белый) акцентный стих. Он звучит еще аморфнее, чем беспорядочно-рифмованный акцентный стих. Некоторую упорядоченность в него могут внести лишь внестиховые средства - синтаксические. Хаотичнее и напряженнее всего звучит стих, насыщенный анжамбманами, синтаксическими переносами - как в нашей экспериментальной переработке стихотворения С.Нельдихена (№ 2). Уравновешеннее - стих, в котором синтаксические членоразделы совпадают со стиховыми: как в настоящем тексте Нельдихена. Еще уравновешеннее - стих, в котором строки связаны синтаксическим или тематическим параллелизмом, часто подкрепляемым анафорой (единоначатием: "Как... Как...", "Нет... Не..."). Такой стих был разработан в переводах и подражаниях библейским псалмам, часто употреблялся в богослужебных текстах и носит особое название "молитвословный стих". Так построена и эта "песня" А.Добролюбова, одного из первых русских декадентов, ушедшего "в народ" и ставшего бродячим сектантом, странником-ремесленником.

Силлабическое стихосложение (японский тип)

№ 106. x x x

Знай! Я - ствол дуба
Четырехсотлетнего.
Любя не сломить!

x x x

Черный нож в ладонь!
Кровь! Боль! Что смотришь? Страшно?
"Я" не ранено.

x x x

Ли! Знаешь? Месяц -
Янтарный кубок... Я хо-
чу пить из него!

x x x

Не смейте думать,
Что люблю, потому что
Смотрю вам в зрачки.
Зеркала нет. Я смотрю,
Чтоб поправить прическу...

x x x

Осень на землю
Листья - монеты золо-
тые бросает.
Но ей не купить на них
Моего счастья с тобой.

О.Черемшанова, (1925).

Силлабическое стихосложение (греч. "слоговое") - это стихосложение, в котором строки измеряются и соизмеряются не группами слогов (как в силлабо-тонике - стопами), а непосредственно слогами: слух ожидает конца стиха (или полустишия) через столько-то слогов. Восприятию, воспитанному на силлаботонике и тонике, это непривычно; однако опыт свидетельствует, что человек может непосредственно на слух, не считая, различать, например, группы из 6- 7 и 8 слогов (но обычно не более). Такими (и меньшими) стихами и полустишиями и пользуется силлабика. В самом чистом своем виде силлабическое стихосложение вовсе не учитывает разницы между ударными и безударными (краткими и долгими, и пр.) слогами: все слоги считаются произвольными. Такова японская силлабика. Самые популярные из ее классических форм - "хокку" (или "хайку"), 3-стишия в 5+7+5 слогов, и "танка", 5-стишия в 5+7+5+7+7 слогов. Им и подражала в этих стихах Ольга Черемшанова, поэтесса из окружения поздне-

го Кузмина. Обостренное ощущение стихораздела (важное в силлабике) подчеркивается здесь резкими переносами фраз и даже слов из стиха в стих. Другие русские переводчики и подражатели предпочитали придавать русским танка ритм хорея ("Не весенний снег / Убелил весь горный скат: / Это вишни цвет! / Ах, когда б моя любовь / Дожила и до плодов!") или элегического дистиха - гексаметра с пентаметром ("Как золотые / Дождя упадания - / Слезы немые, - / Будут в печальной судьбе / Думы мои о тебе": оба примера из В.Брюсова, 1913-1915).

Силлабическое стихосложение с ударной константой (итальянский и французский тип)

№ 107. СВИТОК О ПЛАМЕНИ
(отрывок)

Всю ночь оно пылало, воздымая
ввысь над горою храма языки
огня. С высот опаленного неба
брызгали звезды ливнем искрометным
наземь. Или господь свой трон небесный
и свой венец вдребезги раздробил?
Обрывки красных туч, перегруженных
кровью с огнем, скиталися в просторах
ночи, неся по далеким горам
Скорбную весть о гневе бога мщений
И о его ярости возглашая
скалам пустынь. Не свою ли порфиру
разодрал Адонай, и по ветрам
клочья развеял? - И великий ужас
Был на дальних горах, и дрожь объяла
хмурые скалы пустынь: Бог отмщений,
Иегова, бог отмщений воссиял! /.../

В.Жаботинский. Пер. из кн.: Х.Н.Бялик, Песни и поэмы.
Изд. 2. СПб., 1912.

№ 108. ОТЪЕЗД

(из "Стихов об Италии")

Ты, море тайное, ты, чаша из лазури,
Которую сам Дий украсил по краям,
Где играет дельфин, и чайки, жены бури,
Прикрепляют полет к трепетным кораблям!..
Когда уходят вдаль, бледнея, гор уклоны, -
Генуэзский залив, - и дрожит пароход,
Тех индийских морей предчувствуя циклоны, -
Взгляды любви скользят долго по лону вод...
И тихая душа, привыкшая к безлюдью,
Тоскует и живет жизнью чаек и туч.
Простясь с лучом зари, вольной вздыхаю грудью,
Не зная, что сулит утра нового луч...
Но будет, будет миг: вдруг божества морские
Лазурный горизонт позволят разгадать,
Вдруг розами пахнет земная благодать,
И скажет капитан седой: "Александрия!"

С.В.Шервинский, (1925).

Для облегчения восприятия силлабическое стихосложение часто допускает в себя элементы тоники (или квантитативной метрики): принимает, что определенные слоги, обычно в конце стиха или полустишия, должны быть обязательно ударными (или долгими). Это служит как бы сигналом, предваряющим приближение стихораздела или цезуры. Таково большинство силлабических размеров в романских языках. Например, в итальянской поэзии господствующий размер, II-сложник, имеет обязательные ударения на IO слоге и на 4-м и / или 6 слоге (и, соответственно, смежные слоги в нем преимущественно безударны): это делает его ритм настолько отчетливым, что он даже обходится без цезуры. Обычно на русский язык он переводится силлаботоническим 5-ст. ямбом; но в предлагаемом отрывке "Свитка о пламени" (переложение с еврейского; оригинал, как это ни странно, написан прозою) ритм этого итальянского силлабического размера передан совершенно точно. Во французской поэзии господствует (с ХУП в.) другой

размер, I2-сложник с цезурой после 6 слога и с обязательными ударениями на 6 и на I2 слоге; на практике это значит, что каждое полустишие звучит или ямбом ("которую сам Дий...") или анапестом ("где играет дельфин..."). Обычно на русский язык он переводится силлабо-тоническим 6-ст. ямбом; и даже автор "Стихов об Италии" (I9I2-I92I) С.В.Шервинский при переиздании в I984 г. переработал свои силлабические эксперименты в 6-ст. ямб.

Мнимо-силлабическое стихосложение (равносложный дольник)

№ I09. НА БЕРЕГУ МОРЯ

Уронила луна из ручек -
Так рассеянна до сих пор -
Веер самых розовых тучек
На морской голубой ковер.

Наклонилась... достать мечтает
Серебристой тонкой рукой,
Но напрасно! Он уплывает,
Уносимый быстрой волной.

Я б достать его взялся... смело,
Луна, я бы прыгнул в поток,
Если б ты спуститься хотела
Иль подняться к тебе я мог.

Н.Гумилев, пер. из кн.: Теофиль Готье, "Эмали и камеи", СПб., I9I2.

Оригинал этого стихотворения написан силлабическим 8-сложником и читается так:

La lune de ses mains distraites
A laissé choir, du haut de l'air,
Son grand éventail à palettes
Sur le bleu tapis de la mer.

Pour le ravoir elle se penche,
Et tend son beau bras argenté
Mais l'éventail fuit sa main blanche
Par le flot qui passe emporté.

Au gouffre amer pour te le rendre
Lune, j'irais bien me jeter,
Si tu voulais du ciel descendre
Au ciel si je pouvais monter!

На русский слух, привыкший следить за ритмом ударений в стихах (ударные слоги здесь подчеркнуты), эти строки звучат то 4-ст. ямбом (Я), то 3-ст. амфибрахием (А), то 3-иктным дольником (Д), образуя последовательность: ЯЯАД, ЯАЯД, Я?ЯЯ. По традиции такие стихи переводятся на русский язык ровным 4-ст. ямбом. Но в начале XX в., когда поэты начали осваивать дольник, стали делаться одинокие попытки переводить их 3-иктным дольником; это - одна из них. Переводчик, судя по некоторым его заявлениям, видел в этом путь к возрождению силлабики в русском стихосложении. Конечно, это было преувеличением: новый размер воспроизводил силлабическую гибкость так же условно и отдаленно, как старый. Схема французского 8-сложника: xxxxxxxх́; схема стиха перевода - x∪́∪xx∪́ : во французском языке 7 позиций могут произвольно замещаться как ударными, так и безударными слогами, в русском - только 3 позиции. Из этой схемы выпадает только одна строка русского перевода (которая? каким размером она звучит?). Впоследствии аналогичным образом стали переводить силлабический стих испанских романсов: схема стиха испанского оригинала - xxxxxxxх́, традиционный размер переводов - 4-ст. хорей, но в последние десятилетия все чаще можно встретить и переводы дольником ∪́∪xx∪́ ; однако внутри одного перевода хореические строки с дольниковыми никогда не смешиваются.

Метрическое (квантитативное) стихосложение

№ 110. ВЕСНА

Сиинь соон сиий селле соонг се — — — ∪ ∪ — ∪
Сиинг сеельф сиик сигналь сеель синь — — — ∪ ∪ — ∪
Лий левиш ляак ляйсииньлюк — ∪ ∪ — ∪ — ∪
Ляай луглет ляав лилиинлед — ∪ ∪ — ∪ — ∪

Сяасиинь соо сайлен саайсед
Суут сиик соон росин сааблен

Ляадлюбсон лии ли ляаслюб
Соолёнсе сеерве сеелиб

№ 111. ШАНЬ

Веекс вейн воольт веель вед ваар ваарналь — ∪ — — ∪ — — ∪
Иив нинг виин воо винд виинч ваар — ∪ — — ∪ — —

Ляарк летлюз лиик ляйтлёв лиин сонсий шее — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ —
Лёо беляйф лёоф ляйлит люуз сайсон соо — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ —

Шии шей шиип шеем шот шеель шаанши
Шииль шайм шеек шеед ши шеед шаань

Роор руин риинг рейнар риип зонзес соо
Риинг райвер риип крайруф зеест цзяо сии

А.Туфанов, (1924).

Метрическое (греч. "мерное") или квантитативное (лат. "количественное") стихосложение - это стихосложение, в котором строки измеряются и соизмеряются, как в силлабо-тонике, стопами, но внутри стоп противопоставляются не ударные слоги безударным, а долгие кратким. Понятно, что такое стихосложение возможно только в таких языках, где долгота и краткость гласных фонологична, смыслоразличительна; наиболее разработано оно было в греческом и латинском языках, в арабском, в санскрите. В русском языке долгие и краткие гласные фонологически не различаются, поэтому квантитативное стихосложение практически невозможно. Но для футуристов, сочинителей заумных языков, это не было преградой. Автор этих стихов - Александр Туфанов,

считавший себя продолжателем В.Хлебникова (пошедшим дальше него, потому что он учитывал ассоциации заумных звукосочетаний не только с русскими, но и с английскими словами; с какими?). Долгие слоги он отмечал удвоением гласной; из долгих и кратких слогов складывались квантитативные стопы (спондей – – ; дактиль –∪∪ ; хорей –∪ ; амфимакр –∪–), а из них – логаэдические стихи (ср. 94-95). Заслуживает внимания забота автора о фонике: аллитерации в началах слов становятся почти предсказуемы (ср. № 39).

Мнимо-квантитативное стихосложение

№ 112.

Зевс, ты – всех дел верх!
Зевс, ты – всех дел вождь!
Ты будь сих слов царь;
Ты правь мой гимн, Зевс!

В.Иванов, пер. из Терпандра, (1914).

Чтобы передать квантитативные ритмы на русском (а не заумном) языке, поэты пользовались тем, что в русском языке ударные гласные звучат дольше безударных, и подставляли на место долгот – ударения. При чередовании долгих и кратких слогов в образце это давало вполне удовлетворительные имитации (см. № 94-95). Но в квантитативной метрике несколько долгих слогов могут легко идти подряд, а в русской речи несколько ударений подряд встречаются очень редко. В таких случаях поэтам приходилось или упрощать ритм или нагромождать односложные ударные слова – именно так поступает здесь В.Иванов, переводя фрагмент греческого гимна Терпандра (УП в. до н.э.), написанного ради плавной величавости только долгими слогами. Перевод получился поневоле отрывист и неровен ("всех", "сих", "мой" и др. слова несут слишком слабое ударение и звучат слишком кратко). Ученый футурист И.Аксенов не преминул спародировать эти строки в одном из хоров своей трагедии (на античную тему) "Коринфяне": "Прав ты, наш царь! Правь век нам, царь! Свет нам – ты, царь! Наш, наш, наш царь!"

У. СТРОФИКА

Моноржм

№ II3. ЛУННАЯ КОЛЫБЕЛЬНАЯ

Я не знаю много песен, знаю песенку одну.
Я спою ее младенцу, отходящему ко сну.

Колыбельку я рукою осторожною качну.
Песенку спою младенцу, отходящему ко сну.

Тихий ангел встрепенется, улыбнется, погрозится шалуну.
И шалун ему ответит: "Ты не бойся, ты не дуйся, я засну".

Ангел сядет к изголовью, улыбаясь шалуну,
Сказки тихие расскажет отходящему ко сну.

Он про звездочки расскажет, он расскажет про луну,
Про цветы в раю высоком, про небесную весну.

Промолчит про тех, кто плачет, кто томится в полону,
Кто закован, зачарован, кто влюбился в тишину.

Кто томится, не ложится, долго смотрит на луну,
Тихо сидя у окошка, долго смотрит в вышину, -

Тот проникнет, и не крикнет, и не пикнет, и поникнет в глубину,
И на речке с легким плеском круг за кругом пробежит волна в
волну.

Я не знаю много песен, знаю песенку одну,
Я спою ее младенцу, отходящему ко сну.

Я на ротик роз раскрытых росы тихие стряхну,
Глазки-светики-цветочки песней тихою сомкну.

Ф.Сологуб, I907.

Строфа - это группа стихов, объединенных каким-либо формальным признаком, повторяющимся периодически. В античной поэзии, не знавшей рифмы, таким признаком обычно было устойчивое чередование строк разных метров (см. № 94-95); в новоевропейской поэзии таким признаком стало чаще всего чередование рифм. Самыми ранними опытами применения рифмы для организации стихо-

творения были монориимы - "стихи на одну рифму", выдержанные от начала до конца. Потом явилась парная рифмовка, а потом иная, более сложная. Монориимы стали редкостью, и употребление их обычно мотивировалось содержанием стихов - например, как здесь, монотонным убаюкиванием. Основной размер этого стихотворения - 8-стопный хорей, но два двустишия (в композиционно важных местах) выделены 10-стопным хореем. Проследите сами, как расположены в этом стихотворении многочисленные повторы, параллелизмы, внутренние рифмы, аллитерации, и как это расположение соотносится с развитием двух тем стихотворения - основной безмятежной и оттеняющей трагической.

6-стишия Ронсара и 8-стишия Гюго

№ 114. ПАСТОРАЛЬ

Как весенний цвет листвы,
Так и Вы
Нежным веете апрелем
В дни, когда в тени ветвей
Соловей
Предается сладким трелям.

В дни, когда исподтишка
Пастушка
Ждет пастушка в поле злачном,
И в ручье опять жива
Синева,
Тихоструйном и прозрачном.

Испещрен цветами куст.
Сотни уст
Раскрываются на солнце.
Розы зелень серебрят,
И горят
Одуванчиков червонцы.

Гуще лиственный навес.
От древес
Ароматным веет медом.

Грузный шмель к цветку прилип.
Ветви лип
Вознеслись зеленым сводом /.../

С.Соловьев, (1907).

№ 115. ОСЕНЬЮ

Рдяны краски,
Воздух чист;
Вьется в пляске
Красный лист, -
Это осень,
Далей просинь,
Гулы сосен,
Веток свист.

Ветер клонит
Ряд ракит,
Листья гонит
И вихрит
Вихрей рати,
И на скате
Перекати-
Поле мчит.

Воды мутит,
Гомит гам,
Рыщет, крутит
Здесь и там -
По нагорьям,
Плоскогорьям,
Лукоморьям
И морям.

Заверть пыли
Чрез поля
Вихри взвили,
Пепеля;
Чьи-то руки
Напружили,
Точно луки,
Тополя.

В море прянет -
Вир встает,
Воды стянет,
Загудет,
Рвет на части
Лодок снасти,
Дышит в пасти
Пенных вод.

Ввысь, в червленый
Солнца диск -
Миллионы
Алых брызг!
Гребней взвивы,
Струй отливы,
Коней гривы,
Пены взвизг...

М.Волошин, 1907.

Простейшая строфическая форма - это двустишие, АА. Если строки двустишия длинные, то рифма в конце их может подкрепляться рифмой в середине их, на цезуре - (А)Б(А)Б (см. № 75). Если затем каждое такое зарифмованное полустишие записать

отдельной строкой, то получится простейшая форма четверостишия - с перекрестной рифмовкой, АБАБ. Более длинные строфы - например, шестистишия, - могут получаться из такого четверостишия тремя способами: во-первых, нанизыванием - АБАБАБ..., во-вторых, добавкой - АБАБВВ; в-третьих, затягиванием - АБАААБ или ААБВВБ. Примером нанизывания может служить сицилиана, примером концовочной добавки - октава (см. № II6, II8), примерами затягивания - два стихотворения, приведенные здесь (М.Волошина - полностью, С.Соловьева - в отрывке).

Некоторые виды строф так широко употребительны, что не связываются ни с каким определенным содержанием или стилем; другие менее употребительны, и использование их привносит в стихотворение ассоциации с прежними стихами, где она была использована. Например, 6-стишие с рифмовкой ааБввБ вообще тематически нейтрально, но с укороченными 2 и 5 строками (как у С.Соловьева - 4-2-4-4-2-4-стопный хорей) характерно преимущественно для легкой поэзии Ронсара и других поэтов французского Возрождения XVI в.; это небезразлично для восприятия "Пасторали" Соловьева. 8-стишие - одна из самых распространенных и нейтральных строф, но 8-стишие с рифмовкой АбАбВВВб (да еще сверхкоротким размером - например, 2-стопным хореем, как у Волошина) было введено в употребление только Виктором Гюго в стихотворении "Турнир короля Иоанна", очень динамичном и бурном, и Волошин, выбирая размер для своего стихотворения об осеннем ветре, рассчитывал на эти ассоциации у читателя. Всюду ли у Волошина выдержана одинаковость строф?

Октава, нона, сицилиана

№ II6. ОКТАВЫ

Вот я опять поставлен на эстраде,
Как аппарат для выделки стихов.
Как тяжкий груз, влачится в прошлом сзади
Бессчетный ряд мной сочиненных строф.
Что ж, как звено к звену, я в длинном ряде
Прибавить строфы новые готов.
И речь моя привычная лукаво
Сама собой слагается октавой.

Но чуть стихи раздались в тишине,
Я чувствую, в душе растет отвага.
Ведь рифмы и слова подвластны мне,
Как духи элементов - зову мага.
В земле, в воде, в эфире и в огне
Он заклинает их волшебной шпагой.
Так, круг магический замкнув, и я
Зову слова из бездн небытия. /.../

В.Брюсов, 1918.

№ 117. ПОЭМА В НОНАХ

Рассказ мой в трех словах изобразить легко:
Младенцем я был хил, болезненно способен;
Мечтами юности ширял я далеко,
И был как Дон-Кихот беспечен и беззлобен.
Натура нервная, я принял глубоко
Все, чем в России год усобиц был утробен
(Год Витте, Дурново, Иванова и К^{o});
В чужих краях меня загрызла до психоза
Тоска по родине. - Все "умственно" и проза.

(Медлительной своей ревнителей пера
Давно порадовать хотелось мне поэмой.
Лирических стихов прелестная игра,
Одной спокон веков очерченная схемой,
Мне надоела. Их душа всегда стара,
А к новой юности и к новой красоте мой
Стремится дух. Кончать октаву мне пора,
Но я обычным здесь не подчинюсь законам
И дерзкие стихи расположу по "нонам"). /.../

В.Пяст, (1912).

№ 118. x x x

Май жестокий с белыми ночами!
Вечный стук в ворота: выходи!
Голубая дымка за плечами,
Неизвестность, гибель впереди!

Женщины с безумными очами,
С вечно смятой розой на груди! -
Пробудись! Пронзи меня мечами,
От страстей моих освободи!

Хорошо в лугу широким кругом
В хороводе пламенном пройти,
Пить вино, смеяться с милым другом
И венки узорные плести,
Раздарить цветы чужим подругам,
Страстью, грустью, счастьем изойти, -
Но достойней за тяжелым плугом
В свежих росах поутру идти!

А.Блок, 1908.

В итальянской поэзии была народная песенная форма "страмботто", нанизывание чередующихся рифм АБАБАБ... Из нее развилось несколько строф, получивших употребление в итальянской поэзии и одна - в международной. Восьмистишие (*ottava rima*) АБАБАБАБ получило название "сицилианская октава" или просто "сицилиана"; восьмистишие АБАБАБВВ - "тосканская октава" или просто "октава"; девятистишие (*nona rima*) АБАБАБАВВ - "нона" (впрочем, у ноны были и другие варианты). Октава получила широкое распространение в поэмах итальянского Возрождения, отсюда была заимствована поэтами европейского романтизма и через байроновского "Дон-Жуана" и пушкинский "Домик в Коломне" попала в русскую поэзию.

Стихотворение Брюсова, начало которого здесь приводится, - его импровизация на заданную тему на вечере поэзии в одном из московских кафе 1918 г. Строфы В.Пяста - начало его автобиографической поэмы (содержание которой сжато пересказано в первой строфе; "год усобиц" - 1905); с формой ноны он был знаком как филолог-романист. Именно Пясту посвящено знаменитое стихотворение Блока, написанное - намеренно или ненамеренно - рифмовкой сицилианы, хотя и необычным для этой формы размером (каким?). Обратите внимание на богатые рифмы в стихах Блока и смысловой перебой их в концовке.

№ II9. ВСАДНИК

Дремучий лес вздыбил по горным кручам
Зубцы дубов; румяная заря,
Прогнавши ночь, на зло упрямым тучам,
В ручей лучит рубин и янтаря.
Не трубит рог, не рыщут егеря,
Дороги нет смиренным пилигримам, -
Куда ни взглянь - одних дерев моря
Уходят вдаль кольцом необозримым.
Все пламенней восток в огне необоримом.

Росится путь, стучит копытом звонкий
О камни конь, будя в лесу глухом
Лишь птиц лесных протяжный крик и тонкий,
Да белки бег на ствол, покрытый мхом.
В доспехе лат въезжает в лес верхом,
Узду спустив, младой и бледный витязь.
Он властью сил таинственных влеком.
Безумен, кто б велел: "остановитесь!"
И кто б послу судьбы сказал: "назад вернитесь". /.../

М.Кузмин, I908.

Спенсерова строфа названа именем английского поэта, но вдохновлялся он французскими образцами. Во французской средневековой поэзии (XIУ-ХУ вв.) очень популярной строфой было восьмистишие, составленное из двух четверостиший перекрестной рифмовки с одной общей рифмой: АБАБ+БВБВ. Образец его звучания вы найдете ниже: такими строфами писались французские баллады (№ I4I). В ХУI в. Эдмунд Спенсер для своей поэмы "Королева фей" взял схему этого восьмистишия и добавил к нему девятый стих, длиннее предыдущих: получилась строфа из восьми 5-стопных ямбов и одного 6-стопного ямба с рифмовкой АБАББВБВВ. Эта "антиклаузульная" (см. № I23) строфа получила его имя; в XIXв. ее вторично прославил Байрон, написав ею "Странствие Чайльд Гарольда". Однако Кузмин, выбрав ее для своей небольшой аллегорической поэмы "Всадник", рассчитывал не на байроновские, а

на спенсеровские ее ассоциации: рыцарское средневековье, преломленное через восприятие Возрождения. Обратите внимание, что все строки 5-стопного ямба здесь - цезурованные (ср. № 55): это напоминание даже не о спенсеровой, а о французской поэзии, потому что именно из нее русский 5-стопный ямб унаследовал эту цезуру.

Одическая строфа

№ 120. НАБРОСКИ ОДЫ

Волокна, мышцы все теснятся
Вперед и вверх, тепло и дух
Зовут, чтоб силами меняться,
Чтоб совершился жизни круг.
Огни земли, огни лесные
Варят для них плоды земные,
Густые, плотные плоды.
И вот, впитав их соки, тело
Опять раздвинуло пределы,
Опять растут людей роды.

И крови мерное теченье
Приемлет тела, солнца жар,
И в сердце плеск круговращенья
Кипит, как в небе звездный шар.
По сердцу, по среде томится
И вместе вне и вдаль стремится
Строительница жизни кровь.
Ей в срок урочный возвращаться,
Чтоб вновь извне обогащаться,
Чтоб ткать живые ткани вновь.

И все творит, и все струится,
И тело - тьмы сплоченных сил.
Но нечто от ума таится:
Их много - я один пребыл.
Сейчас лишь здесь толпы их были,
Теперь уж сплыли и забыли:
Я не могу быть там, тогда.

Когда б я был всегда и всюду,
То мне не быть, иль сбыться чуду:
Я - это мест, минут чреда.

И.Коневской, 1900.

10-стишие с рифмовкой АбАб+ВВгДДг (реже - аБаБ+ввГддГ) в начале ХУП в. было употреблено французским поэтом Малербом в жанре торжественной оды и с тех пор стало самой распространенной одической строфой и во французской, и в немецкой, и в русской поэзии: почти все оды Ломоносова написаны именно такими строфами. Обычно первое четверостишие служит формулировке основной темы строфы, а последующее шестистишие (напоминающее строением раздвинутое четверостишие) является ее разработкой и развитием. Когда жанр оды вышел из употребления, одическая строфа тоже забылась и воскресала лишь в стилизациях, как например, в этой раннесимволистической философской оде о месте "я" в строе вселенной.

Онегинская строфа

№ 121. БЕЗМОЛВИЕ

Я в жизни верую в значенье
Молитв, сокрытых тишиной,
И в то, что мысль - прикосновенье
Скорбящих душ к душе родной...
Вот почему я так упорно
Из тесноты на мир просторный,
Где только пядь межи - мой дом,
Гляжу в раздумии немом...
И оттого в томленьи духа,
Благословляя каждый час,
Что есть, что вспыхнет, что погас,
Безмолвный жрец, я только глухо
Молюсь святыне Бытия,
Где мысль - кадильница моя...

Ю.Балтрушайтис, 1918.

"Онегинская строфа", созданная Пушкиным для своего романа в стихах - одна из самых длинных в русской поэтической практике: I4 стихов с рифмовкой АбАб+ВВгг+ДееД+жж. Таким образом, здесь следуют друг за другом четверостишия всех трех возможных рифмовок - перекрестной, парной и охватной, - а затем заключительное двустишие. Перекрестная рифмовка ощущается как умеренно сложная, парная - как более простая, охватная - как наиболее сложная, и двустишие - как самая простая: получается чередование то большего, то меньшего напряжения. Часто первое четверостишие задает тему строфы, второе ее развивает, третье образует собой тематический поворот, а двустишие дает четко сформулированное разрешение темы. Такую композицию можно проследить и в этом стихотворении Балтрушайтиса.

Но главный интерес его в другом. Оно - однострофично: собственно, мы даже не вправе здесь говорить о строфе, потому что строфичность предполагает повторение какой-то структуры сочетания строк, а здесь никакого повторения нет. Тем не менее, оно опознается как "онегинская строфа" всяким читателем, знакомым с "Евгением Онегиным". Это значит, что онегинская строфа употреблена здесь не как строфа, а как <u>твердая форма</u>: строфа воспринимается как повторение на фоне других строф того же стихотворения, а твердая форма воспринимается как повторение на фоне других стихотворений, написанных в той же форме. Такими твердыми формами будут триолет, рондо, сонет и многие другие рассматриваемые далее образцы.

<u>Антисимметричные и антиклаузульные строфы</u>

№ I22. x x x

Земному счастью
Учись не днем, не меж людей:
Ночною властью
Ты нераздельно овладей, -

И по безлюдью
В напеве сладостном стремись,
Вдыхая грудью
И блеск, и тьму, и ширь, и высь.

А под стопою –
Морей таинственных ладья –
Одна с тобою
Земля волшебная твоя.

Ю.Верховский, (I9I7).

№ I23. x x x

Раскрыта ли душа
Для благостного зова
И все ль принять готова,
Безвольем хороша,
Боголюбивая душа?

Влачится ли в пыли,
Полна предрассуждений,
И сети наваждений
Немую оплели
В непроницаемой пыли?

Ты будешь вечно ждать,
Когда тебя, милуя,
Святыней поцелуя
Отметит благодать, –
Ты будешь неусыпно ждать.

Ю.Верховский, (I9I7).

К первому из этих стихотворений Юрий Верховский поставил эпиграф из концовки стихотворения Фета "Одна звезда меж всеми дышит..."

...Чем мы горим, светить готово
Во тьме ночей;
И счастья ищем мы земного
Не у людей.

Строфа Фета четко делится на две полустрофы; каждая полустрофа состоит из двух строк, сперва длинной, потом короткой (по скольку в них стоп?). Такая последовательность кажется естественной и благозвучной, потому что мы уже знаем (см. № 44-53):

укороченные строки как бы побуждают делать после себя паузу и поэтому служат привычным знаком концовки. Верховский построил свою строфу противоположным образом: в каждой полустрофе первая строка короткая, вторая длинная; такие строфы встречаются гораздо реже и звучат непривычно, неровно и взволнованно. (Так ли это на ваш слух?). Французские стиховеды называют такие строфы, как у Фета, "симметричными", а такие, как у Верховского, - "асимметричными".

Слово "клаузула" по-латыни значит "окончание, концовка, заключение". Если в "симметричных" строфах укорочены последние строки каждой полустрофы, то в "клаузульных" строфах укорочены только последние строки каждой строфы. Знаменитый пример из Пушкина:

Я памятник себе воздвиг нерукотворный,
К нему не зарастет народная тропа,
Вознесся выше он главою непокорной
Александрийского столпа.

Соответственно, "антиклаузульными" французы называют строфы, в которых последний стих не укорочен, а удлинен. Они употребляются гораздо реже и тоже задевают слух необычностью. Именно так построено второе стихотворение Верховского. Заметьте, что удлиненные строки здесь выделены и по содержанию: они не развивают тему (их можно было бы отбросить, и стихотворение осталось бы осмысленным), а вместо этого возвращают читателя к начальной строке строфы, и даже повторяют ее рифмующее слово (тавтологическая рифма, ср. № 18). От этого движение мысли в стихотворении кажется замедленным, как бы откликаясь на основную тему стихотворения: "...ждать".

Сдвоенные строфы

№ 124. НОЧЬ ПЕРЕД РОЖДЕСТВОМ

Тихо в комнате моей.
Оплывающие свечи.
Свет неверный на стене.
Но за дверью слышны мне
Легкий шорох, чьи-то речи.

Кто же там? Входи скорей.
Полночь близко - час урочный!
Что толочься у дверей?

Дверь, неясно проскрипев,
Растворилась. Гость полночный
Входит молча. Вслед за ним
Шасть другой. А за другим
Сразу два, и на пороге
Пятый. Лица странны: лев,
Три свиньи и змей трехрогий
Позади, раскрывши зев.

Ну и гости! Ждал иных.
Говорю им: скиньте хари,
Неразумные шуты,
И скорей свои хвосты
Уберите! Не в ударе
Вы сегодня. Видно, злых
Нет речей и глупы шутки -
Только я-то зол и лих.

Зашипели. Сразу злей
Стали рожи. Ветер жуткий
Дунул вдруг - и свет потух.
Но вдали запел петух -
Свиньи в дверь, а лев кудлатый
За окно, и в печку змей.
Что же, бес иль сон проклятый
Были в комнате моей?

А.Д.Скалдин, (1916).

Если прочитать первое 8-стишие этого стихотворения и остановиться, то покажется, что рифмовка его - аБввБаХа; предпоследняя строка остается без рифмы, читательский слух остается в обманутом напряжении. Но если прочитать второе 8-стишие, то повисшая строка найдет в нем себе рифмующую пару ("урочный:полночный"), и рифмовку этих двух 8-стиший можно будет записать: аБввБаГа+дГееЖдЖд. В следующих двух 8-стишиях повто-

ряется точно такая же сложная последовательность рифм. Это значит, что стихотворение написано не просто 8-стишиями, а парами 8-стиший - как бы "суперстрофами". Такие "сдвоенные строфы" употреблялись в русской поэзии сравнительно редко; однако, например, в цикле стихов Блока "Страшный мир" вы можете найти целых два стихотворения, написанные "сдвоенными 5-стишиями". (Найдите!)

Постоянное напряжение рифмического ожидания, может быть, должно подчеркивать то тревожное настроение, которое содержится в стихотворении. Темы тайн, гаданий и видений вообще характерны для поэзии и прозы А.Скалдина, писателя из круга Вяч. Иванова. Здесь этому настроению способствуют ассоциации со стихами Пушкина: во-первых, с сном Татьяны из "Евгения Онегина", а во-вторых (так ли это на ваш слух?) с интонациями "Стихов, написанных ночью во время бессоницы", которые тоже написаны 4-ст. хореем и начинаются строкой с мужским окончанием (в 4-ст. хорее это нечасто).

Терцины и цепные строфы

№ 125. ОДИНОКАЯ

Все так же тихо, так же смутно буду
Блуждать в лучах бульварных фонарей.
Дрожат огни и листья отовсюду.

По вечерам - туманней и сырей.
Щекочет воздух зябнущие плечи,
И, чтоб согреться, я иду быстрей.

Я все живу желаньем поздней встречи.
Мне скучно дома, жутко мне одной
Сидеть в углу и плакать каждый вечер...

И я блуждаю в робости больной,
От будних слез и кашля изнемогши,
В потертой шляпке, в кофточке глухой.

Кто подойдет к печальной и продрогшей?
Кто позовет, волнуясь в темноте,
И поведет по улице намокшей?

Все та же боль, хотя года не те.

Я.Годин, (1913).

№ 126. x x x

Глядит печаль огромными глазами
На золото осенних тополей,
На первый треугольник журавлей,
И взмахивает слабыми крылами.
Малиновка моя, не улетай,
Зачем тебе Алжир, зачем Китай?

Трубит рожок, и почтальон румяный
Вскочив в повозку, говорит: "Прощай",
А на террасе разливают чай
В большие неуклюжие стаканы.
И вот струю крутого кипятка
Последний луч позолотил слегка.

Я разленился. Я могу часами
Следить за перелетом ветерка
И проплывающие облака
Воображать большими парусами.
Скользит галера. Золотой гриффон
Колеблется, на запад устремлен...

А школьница-любовь твердит прилежно
Урок. Увы - лишь в повтореньи он!
Но в этот час, когда со всех сторон
Осенние листы шуршат так нежно,
И встреча с вами дальше, чем Китай,
О грусть влюбленная, не улетай!

Г.Иванов, (1920).

№ I27. КОЛЕСА

Сон молнийный духовидца
Жаждет выявиться миру.
О, бессмысленные лица!
О, разумные колеса!

Ткут червонную порфиру,
Серо-бледны, смотрят косо.
И под гул я строю лиру...
За ударом мчатся нити.

И на лицах нет вопроса,
И не скажут об обиде.
И зубчатые колеса
Поцелуев вязких ищут.

На железный бег смотрите!
Челноки, как бесы, рыщут.
Напевая дикой прыти,
Свиристит стальная птица.

Рычаги, качаясь, свищут.
Реют крылья духовидца.

В.Бородаевский, (I909).

В сдвоенных строфах перекидывающаяся межстрофная рифма связывает I-ю и 2-ю, 3-ю и 4-ю, 5-ю и 6-ю строфы и т.д. Если же сделать так, чтобы перекидывающая рифма связывала каждую строфу с следующей за ней - I-ю и 2-ю, 2-ю и 3-ю, 3-ю и 4-ю... - то перед нами будет непрерывная цепь строф, связанных между собою рифмами. Такие строфы называются цепными.

Простейшая и наиболее известная разновидность таких строф - это терцины (итал. terza rima "третья рифма"): трехстишия АБА БВБ ВГВ ГДГ... Терцинами написана "Божественная комедия" Данте; с тех пор любое произведение, написанное терцинами, ассоциируется именно с нею. (Найдите среди стихотворений Пушкина I830-I833 гг. два, написанных терцинами, и скажите, какие ассоциации использованы в них. Какими размерами написаны эти пушкинские стихотворения?). Обычно терцинами

пишутся длинные произведения: в коротких стихотворениях (как здесь у Я.Година) они редки.

Остальные виды цепных строф разнообразны и особых названий не имеют. В стихотворении Г.Иванова схема рифмовки: АббАвв ГввГдд ЕддЕжж... Обратите внимание: в терцинах "цепное" строение замечается сразу, а в строфе Иванова может остаться и незамеченным; это потому, что в трехстишии терцин всегда есть висячая, ожидающая рифмы строка, а в шестистишии Иванова каждая рифма имеет свою пару, и поэтому продолжение его последней рифмической цепи (вв...) в следующей строфе кажется необязательным, избыточным. По этой же причине в конце терцин всегда приходится прибавлять еще одну строчку вне строф, чтобы подхватить последнюю рифму, а в конце ивановских шестистиший этого не нужно.

Схему рифмовки третьего стихотворения определите сами; она здесь - самая сложная, в ней есть строфические цепи, соединяющие даже не две, а три строфы. (Одна рифма в этом стихотворении - неточная; какая?).

Свободные строфы

№ 128. О, ДАМА ПИК!

Колосья тяжелы и полдень мягко-зноен
И небо пахаря бездумно и светло.
Как звонко в воздухе здоровое "hallo!.."
Бегут разбеги ржи... Степенен и достоин,
Размерный звон зовет на празднество, в село.
Мне грустно потому, что я теперь спокоен,
Мне грустно потому, что счастие пришло.

Чего, чего мне ждать в моем разумном мире?
Все достижимое я на земле достиг...
Моя Эсфирь живет в правдивости и в мире
И стал правдив и добр мой ум и мой язык...
Я бросил глетчеры, я руку дал Эсфири,
Я в соты мед принес офортов, нот и книг...
Но ночью изредка смеется дама пик!

Зачем меня с собой не уведет она?
Ведь в величавый час, когда взойдет луна
И декламируют старинные куранты
Те заклинания, что знают некроманты,
Ведь дама пик сведет, блистательно-страшна,
На фестивал в аду, насмешливо-галантный,
Монаха, пьяницу, безумца и лгуна!

А.Лозина-Лозинский, (1916).

По определению, строфа - это группа стихов, объединенных такой структурой, которая повторяется периодически. Элементами такой структуры в силлабо-тоническом рифмованном стихе обычно являются: 1) одинаковое количество строк, 2) одинаковый размер или одинаковое чередование размеров, 3) одинаковый характер рифм (мужские, женские...) и одинаковое их чередование. Но возможен и такой случай, когда один или несколько из этих признаков не входят в структуру и остаются свободными. Таково это стихотворение. Строфы в нем одинаково 7-стишны (редкий объем!), одинаково написаны 6-ст. ямбом, каждая строфа - на две рифмы, мужскую и женскую, но расположение рифм в каждой строфе иное: АббАбАб, АбАбАбб, ааББаБа. Несмотря на это, соотнесенность строф остается ощутимой, и это позволяет считать стихотворение строфическим. Однако если вообразить это стихотворение напечатанным без отбивок, подряд, то, скорее всего, ощущение строфичности исчезнет: роль графических строфоразделов здесь такая же, как роль графических строкоразделов в свободном стихе (№ 2). Такие стихи называются "свободными строфами" или "вольными стансами" (термины не общепринятые); в книге А.Лозины-Лозинского "Троттуар" (П., 1916) так написано не менее 18 стихотворений. Ср. также вольные 6-стишия в № 35 ("Тучелет").

Триолет и расширенный триолет

№ 129. x x x

Пропал прелестный триолет,
Забытый в суете всегдашней.

На мысль мгновенную ответ,
Пропал прелестный триолет.
Кем снова он увидит свет?
Портретом? Лаской? Песней? Башней?
Пропал прелестный триолет,
Забытый в суете всегдашней.

И.Рукавишников, (1922).

№ 130. x x x

Неживая, нежилая, полевая, лесовая, нежить горькая и злая,
Ты зачем ко мне пришла и о чем твои слова?
Липнешь, стынешь, как смола, не жива и не мертва.
Нежилая, вся земная, низовая, луговая, что таишь ты, нежить
злая,
Изнывая, не пылая, расточая чары мая, темной ночью жутко лая,
Рассыпаясь, как зола, в гнусных чарах волшебства?
Неживая, нежилая, путевая, пылевая, нежить темная и злая,
Ты зачем ко мне пришла, и о чем твои слова?

Ф.Сологуб, 1913.

№ 131. АЗИЯ

Азия - желтый песок и колючие желтые травы...
Азия - розовых роз купы над глиной оград...
Азия - кладбище битв, намогилье сыпучее славы...
Азия - желтый песок и колючие желтые травы,
Голубая мечеть, чьи останки, как смерть, величавы,
Погребенный святой и времен погребальный обряд...
Азия - розовых роз купы над глиной оград...
Азия - желтый песок и колючие желтые травы,
Узких улиц покой, над журчащими водами сад...
Азия - розовых роз купы над глиной оград,
Многопестрый базар, под чалмою томительный взгляд,
Аромат истлеваний и ветер любовной отравы;
Азия - желтый песок и колючие желтые травы...
Азия - розовых роз купы над глиной оград...

К.Липскеров, 1915.

В средневековой устной поэзии романских народов обычны были хороводные песни с припевами: припев, строфа, припев, строфа и т.д., а в конце опять припев. Потом по их образцу стали сочиняться и литературные песни ("вирелэ", "вильянсико"). Но на бумаге такие многоповторные композиции выглядели громоздко; поэтому стихотворцы стали, во-первых, сокращать число повторяющихся звеньев до двух-трех и притом коротких, а во-вторых, сокращать объем припева до одной-двух строк ("рефрен") и повторять его полностью лишь в конце, а в середине лишь частично. Так возникли, один короче другого, рондо, рондель и триолет.

Триолет (фр. "тройной") - это 8-стишие с рифмовкой АБ+АА+АБАБ (подчеркнуты повторяющиеся строки-рефрены); знаком "+" отмечены границы первоначального припева и двух строф, в "правильном" триолете на этих местах непременно должны были стоять точки. После средневековья триолет пользовался недолгой популярностью в эпохи барокко и символизма, но лишь в качестве салонной и эстетской забавы. В России целую книгу триолетов написал Ф.Сологуб и целых две - его тяжеловесный подражатель И.Рукавишников. Триолет Рукавишникова написан по всем классическим правилам; триолет Сологуба отклоняется от них в последовательности рифм (как?) и в том, что строка "А" повторяется не дословно; стихотворение К.Липскерова (из книги стихов о Туркестане "Песок и розы", М., 1916), условно названное нами "расширенным триолетом", представляет собой попытку построить на триолетных повторах стихотворение, более длинное. Любопытно, что и Сологуб, и Липскеров используют нетрадиционные длинные размеры (у Липскерова это подобие гексаметра, а у Сологуба?) - как бы для того, чтобы создать ощущение тяготящего однообразия, мотивирующего повторы.

Рондель

№ 132. ДИССО-РОНДЕЛИ

Шмелит-пчелит виолончель
Над лиловеющей долиной.
Я, как пчела в июле, юный,
Иду - весь трепет и печаль.

Хочу ли мрака я? хочу ль,
Чтоб луч играл в листве зеленой?
Шмелит-пчелит виолончель
Над лиловеющей долиной...

Люблю кого-то... Горячо ль?
Священно, или страстью тленной?
И что же это над поляной:
Виолончелят пчелы, иль
Шмелит-пчелит виолончель?

И.Северянин, 1911.

Рондель (фр. "круглый") - построение такого же типа, как триолет, но более пространное: 13- (или 14-)стишие из трех строф с рифмовкой АББА+АБАБ+АББАА/Б/, последний стих последнего рефрена обычно опускается. Рондель пережил свой расцвет во Франции в XV в., а затем был вытеснен формой рондо (см. № 133), и в позднейшее время использовался лишь в качестве изысканного архаизма. В этом ронделе Северянина архаичность строфы оттенена модернистичностью диссонансной рифмы (см. № 34).

Рондо

№ 133. СКОРПИОНОВО РОНДО

Не вея ветром, в часе золотом
Родиться князем изумрудных рифов
Иль псалмопевцем, в чьем венке простом
Не роза - нет! - но перья мертвых грифов,
Еще трепещущие от истом.

Раздвинув куст, увидеть за кустом
Недвижный рай и, кончив труд сизифов,
Уснуть навеки, ни одним листом
Не вея...

О мудрость ранняя в саду пустом!
О ветр Гилеи, вдохновитель скифов!
О ветер каменный, о тлен лекифов!

Забудусь ли, забуду ли о том,
Что говорю, безумный хризостом,
Неве я?

Б.Лившиц, (1914).

Рондо (фр. "круглый": вариант того же слова, которым обозначается и рондель) возникло как более изысканный вариант ронделя: припев сокращается до минимального намека, в середине и в конце стихотворения повторяется не вся первая строка, а только ее начало, остающееся даже без рифмы - как бы недоговоренное. В классическом рондо 15 строк с рифмовкой AABA+ABBx+ +AABBAX (где x - повтор начала первого стиха). Как и во всех твердых формах с рефренами, художественный эффект рондо состоит в том, что заданный рефрен, появляясь каждый раз с кажущейся естественностью, в новых контекстах получает новый, несколько иной смысл. Здесь это подчеркнуто каламбуром (не вея" - "Неве я"); зато классическая рифмовка не соблюдена. Б.Лившиц, поэт французской выучки, входил в кубофутуристическую группу "Гилея" (древнегреческое название херсонского Приднепровья, где жили летом Д.Бурлюк и его братья); отсюда упоминания о скифах, греческих вазах-лекифах, и греческое слово "хризостом", означающее "златоуст".

Вилланель

№ 134. ПРЕДЧУВСТВИЕ

Во мгле, под шумный гул метели,
Найду ль в горах свой путь, - иль вдруг,
Скользнув, паду на дно ущелий?

Со мной венок из иммортелей,
Со мной мой посох, верный друг,
Во мгле, под шумный гул метели.

Ужель неправду норны пели?
Ужель, пройдя и дол и луг,
Скользнув, паду на дно ущелий?

Чу! на скале, у старой ели,
Хохочет грозно горный дух,
Во мгле, под шумный гул метели!

Ужель в тот час, как на свирели
В долине запоет петух,
Скользнув, паду на дно ущелий?

Взор меркнет... руки онемели...
Я выроню венок, – и вдруг,
Во мгле, под шумный гул метели,
Скользнув, паду на дно ущелий.

В.Брюсов, 1911.

Вилланель (фр. "крестьянская песня") сохранила черты народной песни с припевом в большей степени, чем триолет, рондель и рондо: во-первых, в ней число строф (и строк) не задано, а произвольно, а во-вторых, в ней повторяются рефренами не один, а два стиха начальной строфы, первый и последний, чередуясь. Строфы – трехстишные, рифмовка: $\underline{\text{А}}_1\text{Б}\underline{\text{А}}_2+\text{АБ}\underline{\text{А}}_1+\text{АБ}\underline{\text{А}}_2+\text{АБ}\underline{\text{А}}_1+$ $+\text{АБ}\underline{\text{А}}_2...+\text{АБ}\underline{\text{А}}_2\underline{\text{А}}_1$. Широкой популярностью вилланель не пользовалась никогда. У Брюсова, кроме этого **стихотворения** ("норны" в нем – скандинавские богини судьбы), в форме вилланели написано еще одно в сборнике "Опыты" и другое в сборнике "Девятая камена" (найдите их в Собрании сочинений); по тому же принципу, но с интересным усложнением (каким?) написано его раннее стихотворение "В старом Париже" ("Холодная ночь над угрюмою Сеной...").

Глосса

№ 135.

x x x

Парки бабье лепетанье
Жутко в чуткой тишине...
Что оно пророчит мне –
Горечь? милость? испытанье?
Темных звуков нарастанье
Смысла грозного полно.

Чу! жужжит веретено,
Вьет кудель седая пряха...
Скоро ль нить мою с размаха
Ей обрезать суждено!

Спящей ночи трепетанье
Слуху внятно... Вся в огне,
Бредит ночь в тревожном сне.
Иль ей грезится свиданье,
С лаской острой, как страданье,
С мукой пьяной, как вино?
Все, чего мне не дано!
Ветви в томности трепещут,
Звуки страстным светом блещут,
Жгут в реке лучами дно.

Ночь! зачем глухой истомой
Ты тревожишь мой покой?
Я давно сжился с тоской.
Как бродяга в край искомый,
Я вошел в наш мир знакомый,
Память бедствий сохраня.
В шумах суетного дня
Я брожу, с холодным взглядом,
И со мной играет рядом
Жизни мышья беготня.

Я иду в толпе, ведомый
Чьей-то гибельной рукой, -
Как же в плотный круг мирской
Входит призрак невесомый?
Знаю: как сухой соломой
Торжествует вихрь огня,
Так, сжигая и казня,
Вспыхнет в думах жажда страсти...
Ночь! ты спишь! но чарой власти
Что тревожишь ты меня?

В.Брюсов, 1918.

"Глосса" первоначально (по-гречески) значило "трудное слово", потом "комментарий к трудному слову", потом комментарий вообще. Стихотворная глосса представляла собой строфу, обычно 4-стишную, выписанную из какого-нибудь классика или народной песни ("мотто"), а затем ряд строф, развивающих ее тему и заканчивающихся повторением сперва I-й, потом 2-й, потом 3-й, потом 4-й ее строки. Таким образом, если в балладе повторялся рефреном последний стих начальной строфы, а в вилланели - по очереди первый и последний, то в глоссе повторяются по очереди все ее стихи. Брюсов отступил от этой схемы только в том, что свое "мотто" - четверостишие из пушкинских "Стихов, сочиненных ночью..." - он не выписал перед текстом отдельной строфой, считая общеизвестным, и что первые два ее стиха он повторил в начале, а последние два в конце своих четырех строф. Глосса была популярной формой в испанской классической поэзии, поэтому строфы Брюсова соблюдают строение употреблявшейся в глоссе испанской строфы - "децимы", IO-стишия с рифмовкой АББААВВГГВ (причем после 5 строки не должна стоять точка, чтобы IO-стишие не развалилось на два 5-стишия).

Пантум

№ I36. Из пьесы-сказки "ДИТЯ АЛЛАХА"

Гафиз: - Фазанокрылый, знойный шар
Зажег пожар в небесных долах.
Птицы: - Мудрец живет среди чинар,
Лаская отроков веселых.
Гафиз: - Зажег пожар в небесных долах
Царь пурпурный и золотой.
Птицы: - Лаская отроков веселых,
Мудрец подъемлет кубок свой.

Гафиз: - Царь пурпурный и золотой
Описан в чашечках тюльпанов.
Птицы: - Мудрец подъемлет кубок свой,
Ответный слыша звон стаканов.

Гафиз: - Описан в чашечках тюльпанов
Его надир, его зенит.
Птицы: - Ответный слыша звон стаканов,
Мудрец поет и говорит.

Гафиз: - Его надир, его зенит
Собой граничит воздух тонкий.
Птицы: - Мудрец поет и говорит,
Смеется, внемлет лютне звонкой.

Гафиз: - Собой граничит воздух тонкий,
Сгорает солнце-серафим.
Птицы: - Смеется, внемлет лютне звонкой
Нагая дева перед ним.

Гафиз: - Сгорает солнце-серафим
Для верного, для иноверца.
Птицы: - Нагая дева перед ним,
Его обрадовано сердце.

Гафиз: - Для верного, для иноверца
Шумит спасительный пожар.
Птицы: - Его обрадовано сердце,
Фазанокрылый знойный шар.

Н.Гумилев, 1917.

Пьеса-сказка "Дитя Аллаха" была написана для кукольного театра; дитя Аллаха - это красавица Пери, которая ищет себе в мужья лучшего из смертных людей, и этим лучшим оказывается царь поэтов Гафиз. Она застает его, когда он поет песню на два голоса с птицами. Однако форма этой песни - не арабская и не персидская, а малайская. В малайской народной поэзии пантум (точнее "пантун") - это импровизированные четверостишия (обычно с тематическим параллелизмом), иногда соединяемые в цепочку так, чтобы 2-й и 4-й стих каждой предыдущей строфы повторялись как 1-й и 3-й стих следующей строфы. Именно в таком "цепном" виде пантум был усвоен европейской поэзией (впервые - французскими романтиками), но широкого распространения не получил.

примкнув к ряду твердых форм с повторами, представленных выше. У Брюсова в такой форме написан один перевод из П.Валери (вошедший в "Опыты" с подзаголовком "бесконечное рондо"); близко к ней подходят (в чем?) его стихотворение "На смерть И.Лялечкина" (1895) и отчасти знаменитое "Творчество" ("Тень несозданных созданий..." (1895).

Нетрадиционные рефренные формы

№ 137. ЗАРЯ

Не теплой негой стана,
Не ласкою колен
Истомная нирвана
Меня замкнула в плен, -

Меня замкнула в плен
Из льдистого стакана
Легчайшею из пен, -
Не теплой негой стана.

Не теплой негой стана,
Не пением сирен
Над зыбью океана,
Не ласкою колен, -

Не ласкою колен,
Надушенных так пряно,
Вливалась в сети вен
Истомная нирвана.

Истомная нирвана
Прозрачно-синих стен,
Окрасившись багряно,
Меня замкнула в плен.

М.Лопатто, (1916).

№ 138. РОНДОЛЕТ

Смерть над миром царит, а над смертью - любовь!

Мирра Лохвицкая.

"Смерть над миром царит, а над смертью - любовь!" -
Он в душе у меня, твой лазоревый стих!
Я склоняюсь опять, опечален и тих,
У могилы твоей, чуждой душам рабов.

У могилы твоей, чуждой душам рабов,
Я склоняюсь опять, опечален и тих.
"Смерть над миром царит, а над смертью - любовь!"
Он в душе у меня, твой пылающий стих!

Он в душе у меня, твой скрижалевый стих:
"Смерть над миром царит, а над смертью - любовь!"
У могилы твоей, чуждой душам рабов,
Я склоняюсь опять, опечален и тих.

Я склоняюсь опять, опечален и тих,
У могилы твоей, чуждой душам рабов,
И в душе у меня твой надсолнечный стих:
"Смерть над миром царит, а над смертью - любовь!"

И.Северянин, 1910.

№ 139. КВАДРАТ КВАДРАТОВ

Никогда ни о чем не хочу говорить...
О поверь! - я устал, я совсем изнемог.
Был года палачом, - палачу не царить...
Точно зверь, заплутал меж поэм и тревог...

Ни о чем никогда говорить не хочу...
Я устал... О поверь! изнемог я совсем...
Палачом был года - не царить палачу...
Заплутал, точно зверь, меж тревог и поэм...

Не хочу говорить никогда ни о чем...
Я совсем изнемог... О, поверь! я устал...
Палачу не царить!.. был года палачом...
Меж поэм и тревог, точно зверь, заплутал...

Говорить не хочу ни о чем никогда!..
Изнемог я совсем, я устал, о, поверь!
Не царить палачу!.. палачом был года!..
Меж тревог и поэм заплутал, точно зверь!..

И.Северянин, 1910.

По образцу традиционных твердых форм могут создаваться и новые, нетрадиционные. Однако для того, чтобы они ощущались в качестве таковых, нужно, чтобы такие стихи или производились сразу в большом однообразном количестве, или имели достаточно четкое и сложное строение, сразу воспринимаемое как формальное задание. Лучше всего для этого годятся рефренные формы. Здесь представлены лишь три примера из многих возможных.

"Заре" автор дал совершенно условный подзаголовок "рондо"; вернее ее можно назвать "двойной глоссой": все строки начальной строфы дважды проходят через следующие строфы, по начальным и по конечным их позициям, так что переменны в каждой строфе лишь две средние строки. В "Рондолете" (заглавие - обозначение новой твердой формы, сочиненное самим Северянином) все строки начальной строфы трижды проходят через следующие строфы, так что каждая успевает побывать и на 1-й, и на 2-й, и на 3-й, и на 4-й позиции, а переменным (и оттого особенно ощутимым) в каждой строфе остается только одно слово - эпитет к слову "стих". В "Квадрате квадратов" не остается ни одного переменного слова: четыре строфы переставляют здесь четырьмя способами одни и те же строки, а четыре строки - одни и те же слова; стиховое ожидание сводится к вопросу, "какая будет новая перестановка?" Попробуйте определить, какие смысловые оттенки вносит в повторяющуюся картину каждая из перестановок.

Заметим, что в "Заре" и "Рондолете" первый стих каждой строфы повторяет последний стих предыдущей; такое построение И.Рукавишников предлагал называть "гирляндой". По этому же принципу строится самая громоздкая из твердых форм - венок сонетов: это, по существу, большая глосса, "мотто" которой имеет форму сонета и каждая из дальнейших 14 строф - тоже форму сонета, причем первый стих каждого из них повторяет последний стих предыдущего. Найдите образцы венка сонетов у Брюсова

("Роковой ряд", "Светоч мысли") или у В.Иванова ("Венок сонетов"), а потом попробуйте переставить одну строфу в стихотворении "Заря" так, чтобы его после этого можно было назвать "венком четверостиший".

Канцона

№ 140. x x x

Хрустальное небо, видное сквозь лес;
Усталым взором
Искать отрадно скрытые скиты!
Так ждало сердце завтрашних чудес,
Отдав озерам
Привольной жизни тщетные мечты!
Убранство церкви - желтые листы
Парчой нависли над ковром парчевым.
Златятся дали!
Давно вы ждали,
Чтоб желтым, красным, розовым, лиловым
Иконостасы лета расцветить,
Давно исчезла паутины нить.

Надежду сменит сладостная грусть,
Тоски лампада,
Смиренней мысли в сердце богомольном,
И кто-то тихий шепчет: "ну и пусть!
Чего нам надо?
Грехам простится вольным и невольным".
Душа внимает голосам недольним,
Осенней тишью странно пленена, -
Знакомым пленом!
И легким тленом
Земля дохнет, в багрец облечена.
Как четки облака! стоят, не тая;
Спустилась ясность и печаль святая.

М.Кузмин, 1908.

Слово "канцона" по-итальянски значит просто "песня". В том виде, в каком это слово стало означать "полутвердую" стихотворную форму, канцона - это стихотворение из 5-7 строф любого строения (обычно со сложным чередованием длинных и укороченных строк); каждая строфа состоит из "восходящей" и "нисходящей" части (по-немецки Aufgesang и Abgesang, по-итальянски fronte и cauda, "лоб" и "хвост"), причем восходящая часть в свою очередь делится на два "шага" (Stollen, piedi) с тождественным расположением строк и рифм. Чтобы строфа не разламывалась надвое, первая рифма нисходящей части должна повторять последнюю рифму восходящей части. В конце стихотворения иногда следует заключительная полустрофа ("посылка" с обращением), повторяющая форму нисходящей части. Из русских поэтов по этим правилам строил свои канцоны, копируя Петрарку, В.Иванов ("Любовь и смерть"), нарушая эти правила - В.Брюсов (в сборнике "Опыты"). Это стихотворение М.Кузмина (вступительное к сборнику "Осенние озера") не имеет заглавия "канцона", но строфы его построены по всем канцонным правилам - два восходящих "шага" и нисходящая часть: АбВ+АбВ+ВГддГЕЕ (маленькими буквами обозначены укороченные строки). Единственное нарушение - в том, что расположение мужских и женских окончаний в двух строфах не одинаково.

Баллада

№ 141. О ДАМАХ ПРОШЛЫХ ВРЕМЕН

Скажите, где, в какой стране
Прекрасная римлянка Флора,
Архипиада... где оне,
Те сестры прелестью убора;
Где Эхо, гулом разговора
Тревожащее лоно рек,
Чье сердце билось слишком скоро?
Но где же прошлогодний снег!

И Элоиза где, вдвойне
Разумная в теченье спора?
Служа ей, Абеляр вполне

Познал любовь и боль позора.
Где королева, для которой
Лишили Буридана нег
И в Сену бросили, как вора?
Но где же прошлогодний снег!

Где Бланш, лилея по весне,
Что пела нежно, как Аврора;
Алиса... о, скажите мне,
Где дамы Мэна иль Бигорра?
Где Жанна, воин без укора,
В Руане кончившая век?
О дева горнего Собора!
Но где же прошлогодний снег!

Посылка

О принц, с бегущим веком ссора
Напрасна: жалок человек;
И пусть вам не туманит взора:
"Но где же прошлогодний снег"!

Н.Гумилев, (1913)
пер. из Ф.Вийона.

Слово "баллада" имеет два значения. Во-первых, так называется лироэпический жанр - стихотворный рассказ о страшном или трогательном событии (английские и немецкие народные баллады, баллады Шиллера, Жуковского, Тихонова). Во-вторых, так называется твердая форма средневековой французской поэзии - три строфы на одни и те же сквозные рифмы и полустрофа - "посылка". Если размер 8-сложный (в русских имитациях - 4-стопный ямб), то эти строфы - 8-стишия с рифмовкой АБАБ+БВБВ, если размер 10-сложный (в русских имитациях - 5-стопный ямб), то эти строфы - 10-стишия с рифмовкой АБАББ+ВВГВГ. Последняя строка во всех строфах повторяется как рефрен. Обычно строфы не столько развивают, сколько варьируют основную тему, а посылка (традиционно обращенная к "принцу" - судье поэтического состязания) делает вывод. Приводимый образец - перевод из поэта-бродяги XV в.

Франсуа Вийона, одного из лучших мастеров этого жанра. В этом стихотворении первая строфа перечисляет красавиц мифов и древней истории, вторая - красавиц ХП-ХIУ в., третья - дам недавнего прошлого ("Жанна" - это Жанна д'Арк). Другой перевод того же стихотворения был сделан Брюсовым (для сборника "Сны человечества"); Брюсову же принадлежит и цикл оригинальных баллад (составивший раздел в сборнике "Семь цветов радуги").

Секстина

№ 142. x x x

Не верю солнцу, что идет к закату,
Не верю лету, что идет на убыль,
Не верю туче, что темнит долину,
И сну не верю - обезьяне смерти -
Не верю моря лживому отливу,
Цветку не верю, что твердит: "не любит!"

Твой взор мне шепчет: "верь, он любит, любит!"
Взойдет светило вопреки закату,
Прилив шумящий - брат родной отливу,
Пойдет и осень, как весна, на убыль,
Поют поэты: "страсть - сильнее смерти!"
Опять ласкает луч мою долину.

Когда придешь ты в светлую долину,
Узнаешь там, как тот, кто ждет, полюбит.
Любви долина - не долина смерти.
Ах, нет для нас печального закату:
Где ты читал, чтоб страсть пошла на убыль?
Кто приравнять бы мог ее отливу?

Я не отдамся никогда отливу!
Я не могу предать мою долину!
Любовь заставлю не идти на убыль.
Я знаю твердо: "сердце вечно любит
И не уклонит линии к закату.
Всегда в зените - так до самой смерти!"

О друг мой милый, что страшиться смерти?
Зачем ты веришь краткому отливу?
Зачем ты смотришь горько вслед закату?
Зачем сомненье не вступать в долину?
Ведь ждет в долине, кто тебя лишь любит
И кто не знает, что такое убыль.

Тот, кто не знает, что такое убыль,
Тот не боится горечи и смерти.
Один лишь смелый мимо страха любит,
Он посмеется жалкому отливу,
Он с гор спустился в щедрую долину,
Огнем палимый, небрежет закату!

Конец закату и конец отливу,
Конец и смерти - кто вступил в долину.
Ах, тот, кто любит, не увидит убыль!

М.Кузмин, 1908-09.

Слово секстина или сестина (от лат. "шесть") иногда употребляется для обозначения любого шестистишия, но это неверно. Настоящее значение этого слова - твердая форма, разработанная провансальскими и потом итальянскими поэтами XII-XIII в.: шесть строф по шести строк с добавочной полустрофой в конце; строки во всех строфах кончаются на одни и те же шесть слов; при этом каждая строфа повторяет порядок заключительных слов предыдущей строфы в последовательности 6-1-5-2-4-3. Можно сказать, что все стихотворение написано на шесть тавтологических рифм (№ 18) в последовательности: АБВГДЕ ЕАДБГВ ВЕГАБД ДВБЕАГ ГДАВЕБ БГЕДВА. Заключительное трехстишие опять повторяет все опорные слова, по одному на полустишие. Таким образом, каждое из опорных слов должно повториться в разных контекстах семь раз, каждый раз звуча по-новому; поэтому секстина справедливо считается одной из труднейших твердых форм. Попробуйте определить, какими поворотами темы в каждой строфе достигает этого разнообразия М.Кузмин. Как правило, шесть опорных слов не должны рифмовать между собой (чтобы не-тавтологическая рифма не отвлекала внимания от тавтологической). Здесь М.Кузмин строго

следует этому правилу; но некоторые поэты усложняли свою задачу тем, что брали для повторов слова рифмующиеся (например, А-В-Д и Б-Г-Е).

Сонет французского типа

№ 143. ГЕРАКЛ НА ЭТЕ

Жестокий лев зубов не изострит.
Спокойна лань среди дубрав Немеи,
Из топких блат уже не свищут змеи,
И гидра травы кровью не багрит.

Но золотом в тени ветвей горит
Душистый плод. Прохладные аллеи
Уводят в тайный мрак, где - как лилеи -
Серебряные груди Гесперид.

Сверкает жемчуг, блещут хризолиты
На поясе пурпурном Ипполиты.
Сколь сладок яд елея устных роз!

И пламя жжет, и слепнет взор от света.
Назад!.. но плащ к моим костям прирос,
И рвется плоть, и вторит воплям Эта.

С.Соловьев, (1909).

№ 144. ФРАКИЯ

Как час назад, горит светило спело,
И небосвод по-прежнему лучист.
В чужбине мужней плачет Филомела,
И далеко звучит печальный свист.

Прочь Вакхова дружина улетела,
Сырой песок опять омыт и чист,
И про бессудное расскажет дело
Лишь в красных пятнах виноградный лист.

Со сломанного от ударов жезла
Кровь легким паром в небеса исчезла -
Все ярче в вышине закатный спектр.

Но волны чужды пьяному пожару
И мертвую забытую кифару
Перебирает волн Гебрийских плектр.

Т.А.Ящук, (I9I3).

Из всех твердых форм, сложившихся в романской средневековой поэзии, наибольшую популярность получил сонет. Это - I4-стишие из двух 4-стиший ("катренов") и двух 3-стиший ("терцетов") на 4 или 5 сквозных рифм. Он возник, вероятно, как упрощенная форма канцоны (№ I39) из двух 4-стишных "шагов" восходящей части и 6-стишия нисходящей части. Первоначально рифмовка в нем была простая, как в "страмботто" (№ II5-II7): АБАБАБАБ+ВГВГВГ ; потом она стала сложнее. Так, во французской поэзии единственно "правильными" стали считаться сочетания "закрытой" (охватной) рифмовки в катренах и "открытой" в терцетах - или, наоборот, "открытой"(перекрестной) в катренах и "закрытой" в терцетах: т.е. АББА+АББА+ВВГ+ДГД или АБАБ+АБАБ+ +ВВГ+ДДГ. Первый тип употреблялся гораздо чаще, второй - гораздо реже.

Так написаны и эти два сонета. Оба они - на мифологические темы. В первом - Геракл, терзаемый отравленным плащом, кончает самосожжением на горе Эте и вспоминает свои былые подвиги: победу над немейским львом, над многоголовой болотной змеею Гидрой, добывание пояса любви у амазонки Ипполиты и золотых яблок из сада Гесперид. Во втором речь идет об убийстве певца Орфея неистовыми жрицами Вакха во Фракии на берегу реки Гебра; плектр - это брящало, которым играли на струнах кифары (лиры), а Филомела - имя афинской царевны, выданной за фракийского царя и обращенной в соловья.

Делались попытки канонизировать и тематическое строение сонета (например, I-й катрен - тема, 2-й - ее развитие, I-й терцет - поворот темы, 2-й разрешение; ср. № I20); но подавляющее большинство сонетов в эти схемы не укладываются.

Сонет итальянского типа

№ 145.

СУДНЫЙ ДЕНЬ

Раскроется серебряная книга,
Пылающая магия полудней,
И станет храмом брошенная рига,
Где, нищий, я дремал во мраке будней.

Священных схим озлобленный расстрига,
Я принял мир и горестный и трудный,
Но тяжкая на мне теперь верига,
Я вижу свет... то день подходит Судный.

Не смирну, не бдолах, не кость слоновью
Я приношу зовущему пророку -
Багряный сок из виноградин сердца,

И он во мне поймет единоверца,
Залитого, как он, во славу Року
Блаженно-расточаемою кровью.

Н.Гумилев, 1909.

№ 146.

SONETTO DI RISPOSTA

Не верь, поэт, что гимнам учит книга:
Их боги ткут из золота полудней.
Мы - нива; время - жнец; потомство - рига.
Потомкам - цеп трудолюбивых будней.

Коль светлых Муз ты жрец, а не расстрига
(Пусть жизнь мрачней, година многотрудней), -
Твой умный долг - веселье, не верига.
Молва возропщет; Слава - правосудней.

Оставим, друг, задумчивость слоновью
Мыслителям, а львиный гнев - пророку:
Песнь согласим с биеньем сладким сердца!

В поэте мы найдем единоверца,
Какому б век повинен ни был року, -
И Розу напитаем нашей кровью.

Вяч.Иванов, 1909.

В итальянском языке большинство слов имеет ударение на предпоследнем слоге, и поэтому в итальянском стихе обычно все окончания - женские. Не будучи, таким образом, обязаны заботиться о чередовании женских и мужских рифм (как во французском языке), итальянские поэты могли позволить себе более разнообразную рифмовку в терцетах - например, такую, как в этих двух сонетах: АБАБ АБАБ ВГД ДГВ. (Почему при чередовании мужских и женских рифм она была бы невозможной?).

" Sonetto di risposta" значит "ответный сонет". В XIII в. у итальянских поэтов был обычай: когда один поэт обращался к другому с посланием в форме сонета, другой отвечал ему сонетом, написанным на те же рифмующие слова. В кругу Вяч.Иванова была в ходу еще более изысканная игра: поэт, написав сонет, посылал его другому с недописанными строчками, а другой, угадав по ним рифмующие слова, отвечал ему "ответным сонетом" на угаданные рифмы. Так и Вяч.Иванов ответил таким сонетом на сонет Н.Гумилева (с деликатной незаметностью исправив неточные рифмы его второго катрена). Бдолах (в стихах Гумилева) - душистая восточная смола.

Перевернутый сонет

№ 147. ОГОНЬ

Я улыбаюсь богу из лампад,
Мной сатана расцвечивает ад.
Я в очаге пляшу над углем черным,

Дыханьем воскрешаю души свеч,
Блещу в забавах, мчусь в труде упорном,
Но смертному меня не уберечь...

И закружусь стремительней Эринний...
Мир превратив в разбрызганный топаз,
С колючим смехом, красный щуря глаз,
Игриво покажу язык свой синий...

Плети венок моих несчетных линий,
Цвети, Земля, пока я не погас!
Испепелив твой лик в последний час,
Я задохнусь, - тебя задушит иней...

А.Антоновская, (1919).

На фоне канонической формы сонета особенно эффектны бывают нарочитые отступления от нее. Они многообразны: нетрадиционные размеры (ср. № 82-83), нетрадиционные рифмовки, строки неровной длины, добавочные строки (т.наз. сонет с кодой, "с хвостом") и пр. Одна из таких вариаций - перевернутый или "опрокинутый сонет", (как назвала его в подзаголовке А.Антоновская, будущий автор исторического романа "Великий моурави") - начинающийся терцетами и кончающийся катренами. Много других аналогичных деформаций сонета можно найти в эпических "коронах сонетов" молодого И.Сельвинского (сб. "Ранний Сельвинский", 1929; частично переработано в его Собрании сочинений в 6 т.).

Об авторах

АННЕНСКИЙ Иннокентий Федорович (1856-1909), "русский Малларм", экспериментировал не столько со стихом, сколько со стилем; здесь его опыты были не менее смелы (хоть и менее заметны), чем у молодого Брюсова. Но в его систему стиля входит и интонация (например, напряженно-томная), а на нее в свою очередь опирается игра ритма 6-ст. ямба в № 66.

АНТОНОВСКАЯ Анна Арнольдовна (1886-1967), автор 10-томного романа "Великий моурави" (Гос. премия 1942 г.), начинала литературную деятельность в Тифлисе 1918-22 гг. как хозяйка салона, издательница журнала "Арс" (вместе с С.Городецким) и поэтесса эклектически красивого стиля; к этой поре относится и приводимый ее сонет - № 147.

АРСЕНЕВА Клара Соломоновна (1890-1972) училась писать у Ахматовой, упрощая ее темы и интонации, до достаточно умело избегая как манерности, так и небрежности ("Стихи о жизни", 1916); таких поэтесс в 1910-х гг. явилось много ("...Я научила женщин говорить..." - писала Ахматова). После революции - преимущественно переводчица грузинских и др. поэтов. - № 68.

БАЛТРУШАЙТИС Юргис Казимирович (1873-1944) - из крестьянской семьи ("почему жалеют Блудного сына, что он пас свиней? гусей пасти труднее!" - говорил он по своему опыту), символист брюсовской группы, друг Скрябина, угрюмый, лаконичный, мало писал, много переводил. В 1921-39 - посол Литвы в СССР. - № 62, 121.

БАЛЬМОНТ Константин Дмитриевич (1867-1942) из всех символистов первым получил общечитательское признание и первым его утратил ("исписался"), сохранив, однако, славу самого

Сведения, легко доступные по "Краткой литературной энциклопедии", по библиографии А.Тарасенкова "Русские поэты XX в." (М., 1966) и др. справочникам здесь по мере возможности опущены. Составитель искренне благодарит за помощь Т.Л. Никольскую, А.Е.Парниса, Р.Д.Тименчика и Р.Л.Щербакова.

"певучего" поэта эпохи. Его заслуга - разработка сверхдлинных размеров (часто с внутренними рифмами) и удлиненных рифмических цепей. - № 71, 84, 102.

БЕЛЕНСОН Александр Эммануилович (1895-1949) - подражатель и вульгаризатор Кузмина (как в раннем, "легком", так и в позднем, "гностическом") его стиле, издатель альманахов "Стрелец", объединявших символистов, Розанова, Кузмина и "гилейцев" - футуристов; в 1930-40-е гг. - автор массовых советских песен (под псевд. А.Лугин). - № 46-55.

БЕЛЫЙ Андрей (Б.Н.Бугаев, 1880-1934) годами почти не писал стихов, а потом бросался на них со страстью, скоро переходившей в эмоциональный эксперимент, результаты которого он стремился потом оценить трезво и объективно, с подсчетами и цифрами; так явились его статьи о ритме 4-ст. ямба ("Символизм", 1910), ставшие началом современного стиховедения. - № 3, 4, 9, 38, 43, 63.

БЛОК Александр Александрович (1880-1921) вошел в историю стиха как канонизатор дольника и неточной рифмы: то, что у других звучало резким экспериментом, у него зазвучало естественно и органично. Последующие опыты более сложных ритмов и полиметрии ("Снежная маска" и др.) нашли свое завершение в "Двенадцати". - № 100, 118.

БОРОДАЕВСКИЙ Валериан Валерианович (1875-1923) был горным инженером, потом помещиком, умер на советской службе в Курске. Стихи его, тяжелые и напряженные, ориентировались на традицию философской лирики Тютчева и Баратынского. К первой из двух его книг написал предисловие Вяч.Иванов - № 127.

БРЮСОВ Валерий Яковлевич (1873-1924) - первый сознательный экспериментатор в поэзии нач. XX в.: в его ранних сборниках современников раздражала "намеренность, сознательность, хрестоматийность" (Ю.Тынянов), а среди его последних сборников были "Сны человечества" и "Опыты", как бы историческая и теоретическая антологии стихотворных форм. - № 39, 45, 64, 74-77, 80, 82, 88, 116, 134-135.

ВЕРМЕЛЬ Самуил Матвеевич (ок. 1892-1972) - стихотворец-любитель (его "Танки", 1915, послужили образцами для О.Черемшановой) и меценат, с Д.Бурлюком издавший альманах "Московские

мастера" (1916). Ученик Мейерхольда (снимавшийся с ним в фильме "Портрет Дориана Грея"), занимался режиссерством в России и потом за рубежом. - № 7.

ВЕРХОВСКИЙ Юрий Никандрович (1878-1956), филолог, пушкинист, стилизовал свои стихи под Дельвига и Баратынского и мечтал о синтезе символизма с классической традицией. Блок посвятил его "Идиллиям и элегиям" одно из "Посланий" III тома. Потом - известный переводчик. - № 33, 97, 122-123.

ВОЛОШИН Максимилиан Александрович (1878-1932) складывался, как Брюсов, под перекрестным влиянием зыбкого стиля французских символистов и строгого - парнасцев; хотя стиховые эксперименты никогда не были для него самоцелью, Брюсов писал, что по его первой книге (1910) молодые поэты "прямо могут учиться технике своего дела". - № 19, 115.

ГЕРЦЫК Аделаида Казимировна (1874-1925) - учительница, у которой все дети в классе на вопрос "какой царь вам больше нравится?" - отвечали: "Гришка Отрепьев!" (М.Цветаева, "Живое о живом"). Интерес к детской (и взрослой) душе был у нее постоянен, она дружила с Волошиным и Ивановым, за религиозно-философский уклон ее стихов Брюсов называл ее "сибиллой". - № 91-92.

ГИППИУС Зинаида Николаевна (1869-1945) первая вызвала шум вокруг русского символизма своей "Песней" (1893) "...Мне нужно то, чего нет на свете, чего нет на свете..." - образцом акцентного стиха. В дальнейшем она предпочитала более традиционные формы; приводимые здесь ее стихи остались вне ее сборников. - № 25-26, 28.

ГОДИН Яков Владимирович (1887-1954), сын фельдшера, профессиональный литератор с 16 лет, печатавшийся во множестве невысокопробных изданий, был для современников нарицательным образцом новой "массовой поэзии", усвоившей (и неплохо) поэтическую технику символизма. В 1915 г. поселился в деревне, там женился и постепенно выпал из литературы. - № 79, 96, 125.

ГОРОДЕЦКИЙ Сергей Митрофанович (1884-1967) первыми же своими книгами "Перун" и "Ярь" (1907) потряс самых взыскательных ценителей, в третьей казался самоповторяющимся, а в следующих - исписавшимся; зачинатель акмеизма (вместе с Гумилевым), скоро оказался за бортом его; умер автором агитационной лирики, опер-

ных либретто и переводов с белорусского. - № 42, 56.

ГОФМАН Виктор Викторович (1884-1911) называл своими учителями Брюсова и Бальмонта, казался как бы литературным оруженосцем Брюсова ("Виктор-ликтор"); свой идеал он называл "мистический интимизм", Брюсов ценил его за "певучесть", а Городецкий бранил "дамским поэтом". Покончил неожиданным самоубийством. - № 61.

ГОФМАН Модест Людвигович (1887-1959), филолог, товарищ Городецкого и Пяста по "Кружку молодых" поэтов-символистов из Петербургского университета, автор "Книги о русских поэтах" с антологией, теоретик "соборного индивидуализма" в духе Вяч. Иванова; потом - видный пушкинист-текстолог. - № 94-95.

ГУМИЛЕВ Николай Степанович (1886-1921), путешественник по Африке и кавалерист-доброволец в мировую войну, начинал как ученик Брюсова и сохранил брюсовский вкус к парнасскому совершенству и законодательству вкуса, вставши во главе акмеизма и "Цеха поэтов" (1911-1914 и 1921-23). Один из типов 3-иктного дольника иногда условно называется "гумилевским". - № 109, 136, 141, 145.

ДОБРОЛЮБОВ Александр Михайлович (1876-1942?), самый вызывающий из декадентов-жизнестроителей: держался как жрец, курил опиум, жил в черной комнате и т.д.; потом ушел "в народ", основал секту "добролюбовцев", под конец жизни почти разучился грамотно писать, хотя еще в 1930-х гг., всеми забытый, делал попытки печататься. - № 105.

ЖАБОТИНСКИЙ (Зеев) Владимир Евгеньевич (1880-1940) - публицист, прозаик, поэт, переводчик (автор одного из лучших русских переводов "Ворона" Э.По - под псевд. "Альталена"); К.Чуковский упоминал о нем (не называя имени) как о наставнике своей одесской журналистской молодости. В I мировую войну воевал на Ближневосточном фронте. - № 107.

ЗОЛОТУХИН Георгий Иванович (1886-?), попутчик футуристов, печатался в 1915-16 гг. в Москве и в 1917-22 гг. в Крыму. Увлекался разработкой внутристиховых созвучий ("я жил и живу в ливне рифм..."), называя это "эхизмом"; по выражению критиков, довел эффект концевого созвучия "почти до шарлатанства". - № 23.

ИВАНОВ Вячеслав Иванович (1866-1949), "Вячеслав Великолепный", крупнейший поэт и теоретик символизма как мировоззрения; его "среды" в "Башне" на Таврической ул. в Петербурге в 1905-07 гг. были одним из центров русского символизма. Филолог и историк по образованию, он в совершенстве владел имитациями античных и ренессансных стихотворных форм. - № 37, 44, 112, 146.

ИВАНОВ Георгий Владимирович (1894-1958) - член "Цеха поэтов", акмеист с романтическим уклоном в томную ностальгию; наиболее зрелые и индивидуально окрашенные его стихи написаны уже за границей после 1923 г. - № 126.

КВЯТКОВСКИЙ Александр Павлович (1888-1968) известен, главным образом, как стиховед, разработавший для группы конструктивистов "тактометрическую теорию" русского стиха (1925-29; ср. его "Поэтический словарь", 1966), опирающуюся не на текст, а на декламацию. Собственные его стихи почти не печатались. - № 10.

КОВАЛЕВСКИЙ Вячеслав Александрович (1897-1977) начинал как эпигон символизма, к его первому сборнику "Некий час" (1919) написал вступительное стихотворение Бальмонт. Впоследствии - советский прозаик, автор повестей о З. и А.Космодемьянских. - № 27.

КОНЕВСКОЙ (Ореус) Иван Иванович (1877-1901) - ранний символист, писавший стихи философского содержания в нарочито угловатой, затрудненной форме; единственный из современников, на кого самолюбивый Брюсов смотрел снизу вверх и кого брали за образец даже некоторые футуристы. Утонул, купаясь, неполных 24 лет. - № 120.

КУЗМИН Михаил Алексеевич (1872-1936), поэт и композитор, первую известность приобрел стилизованными стихами о французском ХУШ в. и декадентской Александрии и призывом к "прекрасной ясности"; кончил сложными и темными "шифрованными" стихами, близкими к экспрессионизму и сюрреализму. - № 119, 140, 142.

ЛИВШИЦ Бенедикт Константинович (1887-1939) - поэт-футурист французской выучки, перекидывавший мост между поэтической техникой Малларма и Бурлюков, автор умных мемуаров о русском футуризме. После революции - плодовитый переводчик. - № 133.

ЛИПСКЕРОВ Константин Абрамович (1889-1954), поэт и художник (ученик Юона), один из первых русских поэтов, посвятивших себя среднеазиатской теме (сб. "Песок и розы", 1916, и др.). После революции много переводил с языков Востока и Кавказа. - № 24, 131.

ЛОЗИНА-ЛОЗИНСКИЙ Алексей Константинович (1886-1916) (псевд. Яр.Любяр) был близок к акмеистам, долго жил в Европе, увлекался Ренессансом, писал стихи (хвалебные!) о парижской Коммуне; сознательно стилизовал себя под "проклятого поэта", несколько раз покушался на самоубийство; приняв в последний раз яд, вел дневник до минуты смерти. - № 128.

ЛОПАТТО Михаил Иосифович (1892-1981) - ученик венгеровского пушкинского семинара, автор лучшего исследования об эпитетах Пушкина; первый сборник "Избыток" (1916) имел эпиграф из Тютчева "Жизни некий преизбыток...", декларировал приятие жизни (с тонкой иронией) и обнаруживал влияние Кузмина, впоследствии еще более усилившееся. - № 137.

ЛЬВОВА Надежда Григорьевна (1891-1913) - московская поэтесса из круга учеников Брюсова, посвятившего ей сборник "Стихи Нелли". В молодости - участница революционного движения. Покончила самоубийством из-за несчастливой любви к Брюсову. О ней см. в восп. И.Эренбурга "Люди, годы, жизнь". - № 70.

МАРИЕНГОФ Анатолий Борисович (1897-1962) - один из зачинателей имажинизма, друг Есенина и автор нашумевших в свое время воспоминаний о нем ("Роман без вранья", 1927). Кроме неврастенической лирики, писал поэмы и гротескные драмы; в 1930-50-х гг. выступал преимущественно как драматург. - № 35.

МАЯКОВСКИЙ Владимир Владимирович (1893-1930) - термин "стих Маяковского" до сих пор можно встретить в учебниках, но это не стиховедческий термин. Маяковский писал и классическими размерами ("Необычайное приключение..."), и вольными хореями ("Товарищу Нетте"), и дольниками, и акцентным стихом; объединяются же эти разнородные формы в его творчестве стилем, интонацией и полиметрией. - № 8.

НАРБУТ Владимир Иванович (1888-1944), поэт-акмеист, экспериментировавший с вызывающе-грубыми и антиэстетическими стихами; первая их книга ("Аллилуйя", 1912), нарочно набранная

церковно-славянским шрифтом, была конфискована. Поздние его "научные стихи" по большей части не изданы. О нем см. в восп. В.Катаева "Алмазный мой венец" ("колченогий"). - № 67.

НЕЛЬДИХЕН Сергей Евгеньевич (1894-1942), член "Цеха поэтов" 1921-23 гг.; "свою глупость он выражает с таким умением, какое не дается и многим умным", - говорил Гумилев Ходасевичу. Упорно и плодотворно разрабатывал прозаизированный свободный стих. Потом писал детские стихи и стихотворные агитки. - № 2.

ПАРНОК Софья Яковлевна (1885-1933), поэтесса и литературный критик (псевд. А.Полянин), адресат стихотворного цикла М.Цветаевой "Подруга" (1915), стояла "вне групп" поэтических направлений, отличаясь склонностью к строгим формам, трагическому пафосу и теме близости между женщинами. - № 93.

ПАСТЕРНАК Борис Леонидович (1890-1960) в ранних стихах обнаруживал влияние Брюсова и, по ощущению современников, И.Анненского; к этой "начальной поре" относятся приводимые его стихи, одно в первичной, другое в переработанной редакции. - № 59, 65.

ПОТЕМКИН Петр Петрович (1896-1926) воспринимался современниками как один из первых вульгаризаторов символизма, перенесший его эстетизм в ресторанно-богемный быт, а его поэтическую технику в "низкие" развлекательные темы; но талант его никем не оспаривался. Был одним из ведущих поэтов "Сатирикона". - № 104.

ПЯСТ (Пестовский) Владимир Алексеевич (1886-1940), друг Блока (ближе всего в 1911-13 гг.) и автор воспоминаний о нем, скрещивал в своей поэзии влияние Брюсова и Блока. Писал много, переводил, занимался декламацией, оставил спорную, но тонкую по наблюдениям книгу "Современное стиховедение" (1931). - № 41, 117.

РАДЛОВА Анна Дмитриевна (1891-1949), жена режиссера С.Э.Радлова и сестра скульптора С.Д.Лебедевой - поэтесса из круга позднего Кузмина, выдвигавшаяся как соперница Анны Ахматовой (три сборника стихов в 1918-1922 гг.). В 1930-х гг. переводила Шекспира, вызвав этим полемику о буквализме в переводе. - № 18.

РОЖДЕСТВЕНСКИЙ Всеволод Александрович (I895-I977), сын царскосельского священника, участник гражданской войны, "подмастерье" Цеха поэтов I92I-23 гг., друг молодого Н.Тихонова, автор аккуратных стихов в классических формах и на классические темы, менявшиеся вслед времени; плодовитый переводчик. - № I5-I6.

РУКАВИШНИКОВ Иван Сергеевич (I877-I930) - писатель из сверхбогатой купеческой семьи, плодовитый до графоманства прозаик и поэт (Собр. соч. в 20 т., I90I-I925), по темам и настроениям - вульгаризатор Ф.Сологуба. Автор 2 книг триолетов; в "Лит. энциклопедии" I925 г. ему принадлежат статьи о твердых формах. - № 29, I29.

САДОВСКОЙ (Садовский) Борис Александрович (I88I-I952), поэт, прозаик и критик, начинал как верный приверженец Брюсова в символистских "Весах", потом со скандалом порвал с ним. Чтил Николая I, Пушкина и Фета; его проза - исторические рассказы и повести; стихи - попытка синтеза символизма и русской классики. Умер от многолетнего паралича. - № 2I-22, 8I.

СЕВЕРЯНИН Игорь (И.В.Лотарев, I887-I94I) - поэт с замечательным слухом и замечательным отсутствием вкуса; продолжатель и вульгаризатор Бальмонта, он вслед за ним широко разрабатывал сверхдлинные размеры, а также твердые формы, часто изобретенные им самим. - № 40, 57, 69, 72-73, 78, I32, I38-I39.

СЕЛЬВИНСКИЙ Илья Львович (Эллий-Карл) (I899-I968), известный советский поэт, автор "Улялаевщины" и др. поэм и драм, дебютировал сложными формами венков сонетов и пр., демонстрируя молодое мастерство; к этой серии работ относится и его палиндромон. Разрабатывал, упрощая "тактометрическую" теорию стиха А.П.Квятковского ("Студия стиха", I962). - № I3.

СКАЛДИН Алексей Дмитриевич (I889?-I943?) - ученик Вяч. Иванова, печатался как в акмеистическом "Аполлоне", так и в эгофутуристических изданиях, разрабатывая темы мрачной фантастики и магии (роман "Странствия и приключения Никодима Старшего", I9I7); после революции - автор научно-популярных книг для детей. - № I24.

СОЛОВЬЕВ Сергей Михайлович (I885-I942), внук историка и племянник философа, друг юности Белого и Блока, "первый ученик"

символистской школы стиха, особенно Брюсова и В.Иванова; все стихи его производят впечатление стилизаций. - № 89, II4, I43.

СОЛОГУБ (Тетерников) Федор Кузьмич (I863-I927), автор "Мелкого беса", одна из центральных фигур русского символизма. Стихи писал с редкой обдуманностью, иногда по заранее намеченным программам, поэтому формальных экспериментов в них много, но (в отличие, напр., от брюсовских) они не лежат на поверхности и открываются лишь внимательному чтению. - № I3, 36, 60, II3, I30.

ТРЕТЬЯКОВ Сергей Михайлович (I892-I939), товарищ Маяковского по "Лефу", теоретик "литературы факта", ушедший из поэзии в агитационную драматургию, а потом в очерк, начинал камерными лирическими экспериментами в группе московских эгофутуристов "Мезонин поэзии"; к этой поре относится и "Веер". - № I2.

ТУФАНОВ Александр Васильевич (I877-I942 или I943), теоретик и практик заумной поэзии, считавший себя наследником В. Хлебникова; в I925 г. основал "орден заумников" при ленинградском Союзе поэтов. Оказал влияние на "обериутов" - Д.Хармса и А.Введенского. - № II0-III.

ФЕДОРЧЕНКО Софья Захаровна (I880-I959), сестра милосердия в I мировую войну, известна более всего как автор книги "Народ на войне" (I923-25), сперва имевшей шумный успех, а потом несправедливо забытой. Много писала стихов и сказок, в том числе для детей, имитируя разные виды народного стиха. - № I0I, I03.

ХЛЕБНИКОВ Велимир (Виктор Владимирович) (I885-I922) оставил много случайных экспериментов в самых разных областях стиха, но наиболее значителен был его опыт разработки микрополиметрии - свободного чередования разнометрических групп строк и даже отдельных строк ("смешанные метры"). Интересен и его свободный стих. - № 32.

ХОДАСЕВИЧ Владислав Фелицианович (I886-I939) скрестил в своих стихах влияния Брюсова и Белого, но и то и другое со временем все больше подчинялось установке на "классику" пушкинских заветов - от идейных деклараций до внешних стилизаций; поэтому эксперименты со стихом у него сравнительно редки. - № 20, 34, 83.

ЦВЕТАЕВА Марина Ивановна (I892-I94I) была в стихах такой

же максималисткой, как всюду в слове и в жизни: она схватывала едва наметившуюся тенденцию развития метра, ритма, строфы, сразу доводила ее до предела и оставляла в виде четкого логаэда, строгой (часто рефренной) строфы и пр., на фоне которых особенно ярок ее напряженно-асимметричный синтаксис. - № 87.

ЧЕРЕМШАНОВА (Ельшина) Ольга Николаевна (1904-1973) - поэтесса и артистка-мелодекламатор из круга позднего Кузмина: он посвятил ей стихотворный цикл и написал предисловие к ее единственной книге "Склеп" (1925), сборнику стилизаций испанской, японской, русской сектанской поэзии и пр. - № 106.

ЧЕРУБИНА ДЕ-ГАБРИАК - псевд. Васильевой Елизаветы Ивановны (урожд. Дмитриева, 1887-1928), придуманный ею вместе с М.Волошиным для стихов от лица таинственной юной поэтессы из древнего католического рода, которыми они в 1909-10 гг. мистифицировали редакцию журнала "Аполлон". Потом сотрудничала с С.Маршаком в детской поэзии; поздняя ее лирика не издана. - № 58.

ШЕНГЕЛИ Георгий Аркадьевич (1894-1956) начинал как эгофутурист томного северянинского стиля, ок. 1918 г. перешел к строгому "парнасскому" классицизму; в 1920-50-х гг. - плодовитый переводчик. Был выдающимся стиховедом - теоретиком и педагогом ("Трактат о русском стихе", 1923). - № 90, 98.

ШЕРВИНСКИЙ Сергей Васильевич (род. 1892) - поэт из круга позднего Брюсова; первая книга его стихов вышла в 1924, вторая в 1984 г. По образованию - искусствовед, много занимался теорией и практикой декламации; с этой точки зрения написана его стиховедческая работа "Ритм и смысл" (1961). Автор множества переводов из античных, западных и восточных классиков. - № 108.

ШЕРШЕНЕВИЧ Вадим Габриэлевич (1893-1942), поэт-урбанист и цинический эстет, младший ученик Брюсова, сам старался быть "Брюсовым от футуризма", а потом "от имажинизма", сочинял броские литературные манифесты с оглядкой на европейский авангард и охотно писал экспериментальные стихи (последний сборник - 1926). - № 30-31.

ШКАПСКАЯ Мария Михайловна (1891-1952) выпустила 6 маленьких стихотворных книжек в 1921-25 гг.; в них говорилось о судьбе и назначении женщины, которая, рождая детей, передает им неумирающую наследственность единого человечества. Одобрявшие критики

называли ее стихи "женскими", суровые "гинекологическими". Потом работала журналисткой. - № 5-6.

ЭЙХЕНБАУМ Борис Михайлович (1886-1959), известный литературовед, виднейший деятель "формальной школы", писал стихи, когда был петербургским студентом-филологом: они "дисциплинировали мысль". Некоторые были напечатаны в акмеистическом "Гиперборее"; подборку их автор включил в книгу "Мой временник" (1929). - № 99.

ЭЛЛИС (Кобылинский Лев Львович, 1879-1947) - друг А.Белого, ярко описанный в его мемуарах, один из ведущих критиков в символистских "Весах" и "Мусагете", переводчик и популяризатор Бодлера; оригинальные стихи его (преимущественно религиозного содержания) менее значительны. - № 1.

ЭЛЬСНЕР Владимир Юрьевич (1886-1964), поэт из Киева (был шафером на свадьбе Гумилева с Ахматовой и уверял, что "научил Ахматову писать стихи"), выпустил два сборника подражаний Брюсову ("подогретая водка", - третировал их Брюсов), после революции жил в Тбилиси, где перед смертью выпустил две книги стихов о всех веках и странах мира. - № 14.

ЭРЕНБУРГ Илья Григорьевич (1891-1967) вплоть до "Хулио Хуренито" (1921) был почти исключительно поэтом и пользовался нарастающим вниманием читателей и критики ("мода на Эренбурга" упоминается в "Русских дэнди" Блока). Его стих, предельно раскованный в ритмах, рифмах и чувствах, был по вкусу эпохе. См. его мемуары "Люди, годы, жизнь". - № 85-86.

ЯЩУК Т.А. (даты и обстоятельства жизни почти неизвестны) - поэт, начавший (ок. 1903-04) подражаниями Мею и Случевскому, затем подпавший под сильное влияние Брюсова и предвосхитивший многие стилистические веяния постсимволистской поэтики, будучи при этом никак лично не связан с ее носителями. Печатался преимущественно в эфемерных литературных изданиях (Киев, Одесса, Нижний Новгород, Саратов), вызывая незаслуженные насмешки провинциальной критики. - № 144.

СОДЕРЖАНИЕ

IУ. МЕТРИКА

У. СТРОФИКА

45 коп.